التصوير الإسلامي

في العصور الوسطى

تأليف

دكتور حسن الباشا

مدرس بكلية الآداب — جامعة القاهرة

١٩٥٩

ملتزم الطبع والنشر
مكتبة النهضة المصرية
٩ شارع عدلي بالقاهرة

التصوير الإسلامي

في العصور الوسطى

تأليف

دكتور حسن الباشا

مدرس بكلية الآداب — جامعة القاهرة

١٩٥٩

ملتزم الطبع والنشر

مكتبة النهضة المصرية

٩ شارع عدلي بالقاهرة

مطبعة لجنة البيان العربي

بسم اللہ الرحمن الرحیم

مقدمة

يكاد يكون من المتعذر أن نعين فناً من الفنون الإسلامية لم يعتمد على التصوير[1] فى تحلية منتجاته : ففى التحف من الخزف والنسيج والخشب والمعدن والجص والحجر والفسيفساء وغيرها لعب التصوير دوراً على جانب كبير من الأهمية. وإن الزائر لمتاحف الفنون الإسلامية ليعجب لما يراه من كثرة التحف التى تدين بجمالها لما يزخرفها من صور بديعة .

ولم تقف زخرفة التحف الإسلامية بالصور عند حد الأجزاء الظاهرة منها ، بل إن التصوير قد أسهم فى تجميل كثير من الأجزاء التى قلما تظهر للعيان ؛ ومن الأمثلة على ذلك حرص الفنان المسلم على زخرفة شبابيك القلل بأنواع مختلفة من الصور ؛ ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بمجموعة من شبابيك القلل بعضها يزينه صور آدميين جالسين القرفصاء ، منهم من له أنف طويل هزلى[2] ، ومنهم من يمسك بيده كأسا يقربه إلى فمه[3] ؛ ومن أجمل شبابيك القلل المزخرفة بالصور فى هذه المجموعة شباك قلة تزخرفه صورة طاووس جميل قد نشر ذيله ورفع رأسه فى زهو وخيلاء[4] .

وعلى الرغم من التأثير المتبادل بين الصور المنقوشة على التحف المصنوعة فى كل من العصور أو الأقطار الإسلامية فقد جرت العادة أن تدرس هذه الصور ضمن

---

(١) يفيد اللفظ فى اللغة الرسم بالألوان أو تمثيل شىء عن طريق الخرط أى بواسطة الكتل والأحجام . وسوف نقتصر فى استعماله فى هذا البحث على المعنى الأول فقط ، وسوف ننص على غير ذلك .

(٢) أرقام السجل ١٨٧٢٦ و ٦٥٢٩/٣ .

(٣) أرقام السجل ٦٥٢٩/٣ و ٦٤٤٧/٤ و ٨٥٧٧/١١٢

(٤) رقم السجل ٨٥٧٦ .

الفنون التطبيقية التى استخدمتها : أى أن تدرس مثلا الصور المرسومة على الخزف ضمن دراسة الخزف ، وأن تدرس الصور المحفورة فى الخشب ضمن دراسة الخشب ؛ والسر فى ذلك هو أن الصور نفسها تعتبر عنصراً من العناصر الأساسية فى هذه الفنون من جهة ، وأن طريقة الصناعة تتحكم فى أسلوب الصور المنقوشة عليها من جهة أخرى .

ومن ثم فإن هذا الكتاب سوف يعنى فقط بالتصوير الصرف كما يتمثل فى الصور الملونة التى تزين الجدران ، وكما يتمثل فى المنمنمات أو التصاوير التى رسمت لتزويق المخطوطات ، وتوضيح نصوصها : ذلك أن دراسة هذين الفرعين من فروع التصوير إنما تبحث فى التصوير لذاته ، غير متأثر بالفنون التطبيقية الأخرى . ومع ذلك فسوف نعقد بعض المقارنات بين صور هذين الفرعين و بين صور الفنون التطبيقية إذا لزم الأمر .

أما من حيث العصور الزمنية فسوف نقتصر فى هذا البحث على دراسة التصوير منذ صدر الإسلام حتى نهاية القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) . وقد اخترنا الوقوف عند هذا التاريخ لأن التصوير الإسلامى من القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) يدخل فى طور جديد يمكن أن يعتبر تمهيداً لتطوره الحديث . وفضلا عن ذلك فإن طريقة دراسة التصوير تختلف منذ ذلك الوقت اختلافا جوهريا عنها قبل ذلك : ذلك أن التصوير الإسلامى حتى نهاية القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) لا يُدرس إلا فى ضوء الإنتاج دون العناية بالمصورين أنفسهم ، وذلك بحكم ندرة المعروف عنهم ؛ فى حين أنه بعد القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) تُنسب الصور فى كثير من الأحيان إلى مصورين ترد أسماؤهم أحيانا فى المصادر التاريخية ، ويتميز كل منهم بشخصية مستقلة وأسلوب خاص . ومن هنا تتغير طريقة

الدراسة تبعاً لذلك ، فيدرس التصوير الإسلامى منذ بداية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) على أساس دراسة الفنانين أنفسهم .

وإنى لأرجو أن يعقب هذه الدراسة بحث قادم يتناول التصوير الإسلامى منذ القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) حتى العصر الحديث .

ولا يفوتنى أن أقدم خالص الشكر للسادة علماء الآثار ورجال الفنون والمؤلفين الذين استعنت ببحوثهم ومؤلفاتهم وباللوحات التى نشروها فى تأليف هذا الكتاب وتوضيحه .

والله ولى التوفيق .

١٩٥٩/٣/١

حسن الباشا

الفصل الأول

التصوير فى الاسلام

لقد أصبح من المألوف أن يناقش كل من يتكلم عن التصوير الإسلامى حكم التصوير فى الإسلام : أهو مباح أم محرم أم مكروه ؟ وربما كان السرفى ذلك أنه قد شاع عند الفقهاء المسلمين على اختلاف مذاهبهم أن الإسلام قد حرم التصوير ، فلما كشف الغطاء فى العصر الحديث عن روائع التصاوير الإسلامية من جهة ، وأحس المسلمون بضرورة التصوير ، وفائدته فى الحياة العامة بكافة صورها ، وعدم القدرة على الاستغناء عنه من جهة أخرى أخذوا يراجعون ماشاع عن تحريم الإسلام للتصوير فى ضوء هذه المظاهر . ومن ثم نوقشت هذه المشكلة مناقشة وافية اشترك فيها كثير من العلماء(١) ؛ ولم تقتصر هذه المناقشة على علماء الآثار ورجال الفنون(٢) . الذين أجمعوا تقريبا على إباحة الإسلام للتصوير ، بل تعدت هؤلاء إلى أئمة الدين والفقهاء الذين أفتى بعضهم بإباحة التصوير العلمى والفنى(٣) ، فى حين استمسك الآخرون بتحريمه ، وإن اضطروا إلى إباحته فى شئونهم الخاصة والعامة .

---

(١) كتب الدكتور على العانى بحثا عن حكم التصوير فى الإسلام عنوانه : Beurteilung der Bilderfrage im Islam nach der Ansiht eines Muslim.

(٢) نذكر منهم على سبيل المثال Arnold (Th.). Painting in Islam صفحة ٧ ؛ Creswell (K.A. C.). Early Muslim Architecture جزء ١ صفحة ٢٧٠ . أما المرحوم الدكتور زكى محمد حسن فقد لخص رأيه فى حكم التصوير فى الإسلام بأن التصوير بأنواعه كان مكروها ، وأنه لم يكن محرما تحريما صريحا . انظر أحمد تيمور : التصوير عند العرب ، إخراج الدكتور زكى محمد حسن صفحة ١٢٨ .

(٣) انظر حديث الأستاذ الشيخ عبد العزيز جاويش فى حكم التصوير فى الإسلام (مجلة الهداية ، السنة الثالثة ، صفحة ٤٨٧ — ٤٩١) ، وتاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده لجامعه السيد محمد رشيد رضا جزء ٢ صفحة ٤٩٩ — ٥٠١ .

ولم يرد فى القرآن الكريم ما يدل على تحريم التصوير أو إباحته وإن جاء فى بعض الآيات الكريمة ما يشير إلى إباحته بالنسبة للنبى سليمان عليه السلام : « ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر ، وأسلنا له عين القطر ، ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه ، ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير . يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل[١] وجفان كالجواب وقدور راسيات ؛ اعملوا آل داود شكرا وقليل من عبادى الشكور »[٢] .

غير أن بعض الأحاديث النبوية الشريفة تناولت الكلام عن التصوير وحكمه ، وموقف النبى (ص) والصحابة منه . ويتعلق بعض هذه الأحاديث بتصاوير الكعبة : ذلك أن الكعبة عندما أعيد بناؤها قبيل الإسلام زوقت دعائمها وسقفها وجدرانها من الداخل بصور[٣] تمثل بعض الأنبياء والشجر والملائكة ؛ ومن هذه الصور صورة كانت تمثل إبراهيم عليه السلام على هيئة شيخ يستقسم بالأزلام ، وصورة تمثل المسيح ومريم العذراء[٤] . ويستفاد من الأحاديث التى تعرضت للكلام عن هذه الصور أن النبى (ص) أمر عند فتح مكة بمحوها وإزالتها : فقد جاء فى كتاب الحج من « صحيح البخارى » عن ابن عباس « أن رسول الله صلى الله عليه وسلم لما قدم أبى أن يدخل البيت وفيه الآلهة ، فأمر بها فأخرجت ، فأخرجوا صورة إبراهيم وإسماعيل فى أيديهما الأزلام ، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : قاتلهم الله أما علموا أنهما لم يستقسما بها قط ، فدخل البيت فكبر فى نواحيه ولم يصل »[٥] .

وقد روى البخارى هذا الحديث أيضا فى غزوة الفتح ؛ وقال الحافظ بن حجر فى « فتح البارى » فى شرح هذا الحديث من باب الغزوة المذكورة ما نصه :

---

(١) يعنى التماثيل المخروطة والصور الملونة .

(٢) قرآن كريم ، سورة سبأ ، الآية ١٢ ، ١٣ .

(٣) يعنى التماثيل والصور .

(٤) الأزرقى : أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار ؛ أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١١٩ .

(٥) صحيح البخارى : جزء ١ صفحة ١٨٣ .

« وقع فى حديث جابر عند ابن سعد وأبى داود أن النبى صلى الله عليه وسلم أمر عمر بن الخطاب وهو بالبطحاء أن يأتى الكعبة ليمحو كل صورة فيها فلم يدخلها حتى محيت الصور ؛ وكان عمر هو الذى أخرجها ؛ والذى يظهر أنه محاما كان من الصور مدهونا مثلا ، وأخرج ما كان مخروطا »(١) .

ولكن وردت أحاديث أخرى تفيد الإبقاء على صورة المسيح عليه السلام والسيدة العذراء ، واستثناءها من المحو والإزالة . ومن هذه الأحاديث ماروى عن ابن عائذ فى المغازى أن صورتى عيسى وأمه عليهما السلام بقيتا حتى رآهما من أسلم من نصارى غسان فقال : « إنكما لببلاد غربة » ؛ فلما هدم ابن الزبير البيت ذهبتا فلم يبق لهما أثر . وروى عن ابن جريج أن بعضهم أدرك فى الكعبة تمثال مريم عليها السلام وفى حجرها ابنها مزوقا ، وكان ذلك فى العمود الأوسط الذى يلى الباب ؛ ثم ذهب فى الحريق(٢) .

ومع ذلك فلسنا نشك فى أن النبى (ص) أمر بإزالة جميع الصور من الكعبة نظرا لاعتبارها من الأصنام التى جاء الإسلام لمحاربتها ؛ أمّا ماذكر من أن بعض هذه الصور قد بقيت فقد يرجع ذلك إلى خفائها على من محاها ، كما أشار إلى ذلك الحافظ ابن حجر فى « فتح البارى بشرح صحيح البخارى » فى شرح غزوة الفتح(٣) .

وهناك مجموعة من الأحاديث الشريفة تناولت الكلام عن التصوير بصفة عامة : فقد أورد البخارى فى باب التصاوير(٤) من كتاب اللباس فى صحيحه عن

---

(١) فتح البارى بشرح صحيح البخارى جزء ٧ صفحة ٣٨ .

(٢) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٢ . وقد روى الأزرقى فى « أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار » أن النبى (ص) لما دخل الكعبة بعد فتح مكة قال لشيبة بن عثمان : « ياشيبة امح كل صورة فيه إلا ما تحت يدى . » قال : « فرفع يده عن عيسى بن مريم وأمه » . صفحة ١٠٦ — ١٠٧ . ومن الواضح أن خبر الأزرقى لايرقى إلى مرتبة الاحاديث .

(٣) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٢ .

(٤) يعنى التماثيل والصور .

مسلم أنه قال: كنا مع مسروق فى دار يسار بن نمير فرأى فى صفته تماثيل ، فقال: سمعت عبد الله قال : سمعت النبى صلى الله عليه وسلم يقول : «إن أشد الناس عذابا عند الله يوم القيامة المصورون»[١] . وجاء فى باب «من كره القعود على الصور» من كتاب اللباس فى صحيح البخارى أيضا عن عائشة رضى الله عنها : أنها اشترت نمرقة فيها تصاوير ؛ فقام النبى صلى الله عليه وسلم بالباب فلم يدخل ؛ فقلت : أتوب إلى الله مما أذنبت قال : ما هذه النمرقة ؟ قلت : لتجلس عليها وتوسدها ؟ قال : إن أصحاب هذه الصور يعذبون يوم القيامة : يقال لهم أحيوا ما خلقتم ، و إن الملائكة لا تدخل بيتا فيه الصور »[٢] . وجاء فى باب نقض الصور من كتاب اللباس أيضا عن أبى زرعة أنه قال : « دخلت مع أبى هريرة دارا بالمدينة فرأى أعلاها مصورا يصور ، فقال : سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول : ومن أظلم ممن ذهب يخلق كخلقى : فليخلقوا حبة ، وليخلقوا ذرة . . . »[٣] وأورد البخارى كذلك فى باب « ماوطئ من التصاوير » من كتاب اللباس أن عائشة رضى الله عنها قالت : « قدم رسول الله صلى الله عليه وسلم من سفر وقد سترت سهوة[٤] لى بقرام[٥] فيه تماثيل[٦] فلما رآه رسول الله صلى الله عليه وسلم تلون وجهه وقال : ياعائشة أشد الناس عذابا عند الله يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله . قالت : فقطعناه فجعلنا منه وسادة أو وسادتين »[٧] .

وجاء فى صحيح البخارى فى باب « من كره القعود على الصور » من كتاب

---

(١) صحيح البخارى جزء ٤ صفحة ٢٩ . المصورون هنا يعنى صانعى التماثيل وصانعى الصور .

(٢) صحيح البخارى جزء ٤ صفحة ٣٠ .

(٣) المرجع نفسه جزء ٤ صفحة ٣٠ .

(٤) السهوة هى الرف أو الطاق .

(٥) القرام هو الستر .

(٦) يعنى الصور .

(٧) صحيح البخارى جزء ٤ صفحة ٣٠ .

اللباس عن بُسر بن سعيد عن زيد بن خالد عن أبى طلحة صاحب رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : إن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : « إن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه الصورة » . قال بُسر : ثم اشتكى زيد فعدناه ، فإذا على بابه ستر فيه صورة ؛ فقلت لعبيد الله ربيب ميمونة زوج النبى صلى الله عليه وسلم : « ألم يخبرنا زيد عن الصور يوم الأول ؟ » فقال عبد الله : « ألم تسمعه حين قال إلا رقما فى ثوب ؟ »(١) . ورُوى فى باب « بيع التصاوير التى ليس فيها روح وما يكره من ذلك » من كتاب البيوع عن سعيد بن أبى الحسن أنه قال : « كنت عند ابن عباس — رضى الله عنهما — إذ أتاه رجل فقال : « يا أبا عباس إنى إنسان إنما معيشتى من صنعة يدى ، وإنى أصنع هذه التصاوير » ؛ فقال ابن عباس : « لا أحدثك إلا ما سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول : من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها أبداً . فربا الرجل ربوة شديدة ، واصفر وجهه . فقال : ويحك إن أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر : كل شىء ليس فيه روح . »(٢)

وجاء فى « ربيع الأبرار » للزمخشرى فى حديث عائشة رضى الله عنها أنها قالت : « قدم رسول الله صلى الله عليه وسلم من غزوة تبوك ، وفى سهوتى ستر ؛ فهبت الريح ، فكشفت ناحية الستر عن بنات(٣) لى فقال : ما هذا ؟ قلت : بناتى ؛ ورأى بينهن فرسا له جناحان قال : فرس له جناحان ؟ قلت : أما سمعت أن لسليمان خيلا لها أجنحة ؟ فضحك حتى بدت نواجذه »(٤) .

كما جاء أن رسول الله صلى الله عليه وسلم خرج ذات يوم وعليه مرط(٥)

(١) المرجع نفسه جزء ٤ صفحة ٣٠٠ .
(٢) المرجع نفسه جزء ٢ صفحة ١٩ .
(٣) البنات : لعب الأطفال من التماثيل الصغيرة .
(٤) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٨٢ .
(٥) المرط : كساء من صوف أو خز كان يؤتزر به .

مرحل[١] من شعر أسود ؛ وأن النبي صلى الله عليه وسلم كان يصلي وعليه من هذه المرحلات ، وجاء في حديث السيدة عائشة : « وذكرت الأنصار فقامت كل واحدة إلى مرطها المرحل[٢] » .

وإذا تدبرنا الآيات القرآنية الكريمة ، والأحاديث النبوية الشريفة المتعلقة بالتصوير في ضوء ما وصلنا من الصور الإسلامية التي ترجع إلى العصور الأولى[٣] ، وتمتد على طول التاريخ الإسلامي حتى العصر الحديث ؛ ثم في ضوء أهمية التصوير في حياتنا ، وفائدته التي لا يمكن إنكارها ، وأخيراً في ضوء روح الإسلام وطبيعته نلاحظ أن ما ورد بشأن تحريم صناعة التصاوير إنما كان يعني صناعة التصاوير بقصد العبادة ، أي صناعة الأصنام : ذلك أن صانع التصاوير قبل الإسلام لم يكن يصنع التصاوير لمجرد الفن أو لخدمة العلم ، وإنما كان يصنعها لتكون أصناما وأوثانا تعبد من دون الله ؛ وإذا كان الإسلام قد نهى عن عبادة التصاوير فمن الأولى أن ينهى عن صناعتها . ويؤيد ذلك أن ابن عباس قد أباح لصانع التصاوير — الذي جاء يستشيره في أمر صناعته — أن يصور فقط الشجر وكل شيء ليس فيه روح[٤] : أي أنه أباح تصوير ما ليس له قدرة ظاهرة حتى لا يظن المصور — وهو من طائفة يغلب عليهم عادة كثير من النزعات العاطفية — أنه قادر على الخلق ومنافسة الخالق ، وحتى لا يزعم إنسان أن الصورة لها أية قدرة أو قوة أو عمل ؛ وبذلك تزول شبهة الرجوع إلى عبادة الأوثان والأصنام ؛ لا سيما وأن القوم حديثو عهد بهذه العبادة .

كما يلاحظ أن بعض هذه الأحاديث إنما يدخل في باب حث النبي (ص) للمسلمين على التقشف ، وعدم الإسراف في الكماليات ، حتى لا تشغلهم عن

---

(١) مرحل : أي عليه صور الرحال . وقرىء « مرجّل » أي عليه صور الرجال .

(٢) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٢ .

(٣) من ذلك عملة عبد الملك بن مروان ، وفسيفساء الجامع الأموي بدمشق ، وصور قصره عمرة .

(٤) صحيح البخاري جزء ٢ صفحة ١٩ .

القيام بأعباء الرسالة التي كان عليهم أن يؤدوها ؛ وقد بدأ النبي (ص) في ذلك بنفسه ثم بأهله ؛ ويتجلى ذلك بشكل واضح فيما جاء في خطبة لعلي بن أبي طالب في وصف النبي (ص) : « ويكون الستر على باب بيته فتكون فيه التصاوير فيقول : يا فلانة — لإحدى زوجاته — غيبيه عني فإني إذا نظرت إليه ذكرت الدنيا وزخارفها »[١] . كما جاء في صحيح البخاري في كتاب اللباس عن أنس قال . كان قرام[٢] لعائشة سترت به جانب بيتها ، فقال لها النبي صلى الله عليه وسلم : أميطي عني ، فإنه لا تزال تصاويره تعرض لي في صلاتي »[٣] .

وهكذا يمكننا أن نقرر مطمئنين أن الإسلام قد أباح التصوير ما دام بعيداً عن الوثنية ، وعن شبهة منافسة الخالق ، وعن تثبيط الأمة عن القيام بواجبها وتحمل مسئولياتها ؛ والحق أن التصوير يتفق في ذلك مع جميع الأشياء المباحة الأخرى .

ومن المعروف أن المسلمين في العصور الأولى لم يتشددوا ضد التصوير ؛ كما يشهد بذلك استخدامهم في صدر الإسلام للأستار[٤] والوسائد[٥] ذات الصور ، والثياب المرقمة[٦] ، والمروط المرحلة[٧] ، واللعب المصورة[٨] ؛ وكما تشهد بذلك إباحة الارتزاق من صناعة تصوير ما ليس فيه روح[٩] ؛ وكما يستشف من الصور

---

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٦ .

(٢) القرام : الستر .

(٣) صحيح البخاري : جزء ٤ صفحة ٣٠ .

(٤) انظر صفحة ١١ .

(٥) انظر صفحة ١٠ .

(٦) انظر صفحة ١١ .

(٧) انظر صفحة ١١ و ١٢ .

(٨) انظر صفحة ١١ .

(٩) انظر صفحة ١١ .

المائية التي وصلنا بعضها ، والتي كان الأمويون يزينون بها قصورهم في الصحراء [١] ، ومن صور الفسيفساء التي كانت تزين جدران المسجد الأموي بدمشق [٢] ؛ وكما يستدل من سك عملة إسلامية ذات صور [٣] . ولكن الفقهاء أخذوا بعد ذلك يبالغون في حظر التصوير ؛ وقد عبر النووي عن الرأي الذي أخذ يسود العالم الإسلامي في العصور الوسطى بقوله . « النهي في الصورة على العموم ، وكذلك استعمال ما هي فيه ، ودخول البيت الذي هي فيه سواء كانت رقما في ثوب أو غير رقم وسواء كانت في حائط أو ثوب أو بساط ممتهن أو غير ممتهن » [٤] .

وليس من شك في أن تشدد المسلمين في العصور الوسطى ضد صناعة التصاوير واتخاذها كان له أسبابه . وقد حاول بعض العلماء التعرف على هذه الأسباب فمنهم من أرجع التشدد إلى تأثير اليهود الذين دخل بعضهم في الإسلام [٥] ، ومنهم من أرجعه إلى التأثر بالحركة اللاإيقونية في الدولة البيزنطية التي نشأت في بداية الربع الثاني من القرن الثامن الميلادي [٦] ومنهم من أرجعه إلى خوف الساميين بطبيعتهم من التصاوير [٧] . ومن الواضح أن هذه الأسباب مفتعلة ، وقد سبق أن فندها بعض العلماء في أبحاث سابقة [٨] . وفي رأينا أن تشدد المسلمين

(١) انظر الفصل الثالث .

(٢) انظر الفصل الثاني .

(٣) أقدمها عملة عبد الملك بن مروان .

(٤) شرح النووي على صحيح مسلم : طبع دهلي جزء ٢ صفحة ١٩٩) ؛ أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٢٠ .

(٥) Creswell (K. A. C.). Early Muslim Architecture جزء ١ صفحة ٢٧١ ؛

(٦) Becker, Zeitschrift für Assyriologie جزء ٢٦ صفحة ١٩١ ؛ Hautecoeur et Wiet, Les Mosquées du Caire صفحة ١٧٤ — ١٧٥ .

(٧) Viardot: Gazette des Beaux-Arts, 2me période جزء ١ صفحة ٥٥٦ — ٥٥٩ ؛ Babier de Meynard, Revue Critique, n. s. جزء ١ صفحة ٣٣٣ — ٣٣٥ .

(٨) انظر أحمد تيمور : التصوير عند العرب . إخراج الدكتور زكي محمد حسن صفحة ١٣٤ — ١٣٨ .

فى العصور الوسطى ضد التصوير إنما يرجع إلى مبالغة المسيحيين بصفة عامة فى استخدامه ، لا سيما وأن التصوير كان يستخدم فى ذلك الوقت بصفة أساسية فى تجسيم المعتقدات الدينية المسيحية ، مما دفع المسلمين إلى التشدد فى حظره . والحق أن الحرص على التعارض بين رجال الدين المسيحيين من جهة والفقهاء المسلمين من جهة أخرى يعزى إليه مبالغة المسلمين فى تحريم التصوير ، كما قد يفسر موقف كل من الطائفتين إزاء كثير من المشاكل الاجتماعية فى العصور الوسطى .

ومهما يكن من أمر فإن ما شاع عن تحريم التصوير فى الإسلام كان له أثره على التصوير البحت وعلى المصورين فى العصور الوسطى الإسلامية : إذ لم يبلغ المصور مرتبة رفيعة بالنسبة لغيره من المفكرين والأدباء فى العالم الإسلامى ، أو بالنسبة للمصورين فى الأقطار غير الإسلامية : ذلك أنه كان مغضوبا عليه من رجال الدين ، ومن ثم كان عرضة لسخطهم ولسخط المجتمع الذى كان يقوم أساساً على الدين . ومن هنا لم يعن المؤرخون بتدوين أخبارهم عنايتهم بغيرهم من الشعراء والأدباء والعلماء والمفكرين : وإذن فليس غريباً ألا يصلنا كتاب واحد عن المصورين على كثرة ما وصلنا من كتب الطبقات ، بل إنه لم يبلغنا — فيما نعلم — غير اسم كتاب واحد ذكره المقريزى فى « خططه » وهو « ضوء النبراس وأنس الجلاس فى أخبار المزوقين من الناس »[1] ، وكل ما وصلنا عن المصورين هو قليل من أخبارهم وردت فى ثنايا الكتب .

وبالإضافة إلى ذلك فإن المجتمع نفسه لم يكن حريصاً على المحافظة على إنتاج المصورين : فكم من صور طمست باسم الدين ! ! وكم من رسوم شوهت نتيجة تحريض الفقهاء ! ! ! وكم من كتب مصورة نفيسة أحرقت بدافع التدين ! ! !

وفضلا عن ذلك كان المصور عادة بحكم عمله تابعاً للخطاط : عليه أن ينتظر إلى أن يفرغ الأخير من كتابة المخطوط ، ثم يشرع هو بدوره فى توضيح النصوص

---

(١) المقريزى : خطط جزء ٢ صفحة ٣١٨ .

بالتصاوير فى حدود ما يتركه له من مساحة فى صفحات المخطوط . ولقد كان المصور أقل مكانة من الخطاط الذى كان عمله يقوم بصفة أساسية على كتابة كلام الله تعالى ؛ بل كان أيضا أقل من المذهّب الذى يقوم بتذهيب المصاحف الكريمة .

وكأن المصورين أنفسهم قد أثر فيهم ما يقابلون به من إهمال ، فلم يبذلوا كثيراً من الجهد فى تمييز أساليبهم أو فى طبع إنتاجهم بطابع ذاتى ؛ كما أنهم لم يضعوا أسماءهم على الصور التى كانوا يرسمونها ، مما أدى إلى أن الصور الإسلامية فى العصور الوسطى قل أن تنسب إلى مصوريها ؛ ومن ثم جرت العادة أن يدرس التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى فى ضوء الإنتاج والتصاوير فحسب ، دون العناية بالمصورين أنفسهم — كما سبق أن قدمنا .

وكان من الطبيعى ألا يحظى فن التصوير بما حظى به غيره من الفنون الإسلامية من عناية ورعاية . وكان من نتيجة ذلك أن منتجاته لم تتنوع من حيث الطريقة والصناعة التنوع المعروف فى منتجات التصوير فى الفنون الأخرى : فلم يقبل المسلمون فى العصور الوسطى على اتخاذ المصورات أو اللوحات المعروفة فى بعض الفنون الأخرى ، كما أنهم لم يعنوا كثيراً بتجميل مبانيهم بالصور الحائطية .

وفضلا عن ذلك لم يستعمل التصوير لخدمة الدين : فلم يدخل فى المساجد[1] ، ولم يسهم فى تجميل المصاحف ، ولم يستعمل فى توضيح كتب الفقه أو الحديث أو غيرها من المؤلفات الدينية ، ولم يتخذ كوسيلة للإرشاد والتهذيب وتعليم الدين . حقاً لقد وصلنا بعض الصور التى تمثل موضوعات دينية : كصور بعض الأنبياء ، أو كالصور التى تمثل بعض الحوادث الدينية مثل الإسراء والمعراج ؛ وقد حظيت

(١) صور الفسيفساء بالمسجد الأموى بدمشق لا تشتمل على صور كائنات حية . انظر الفصل الثانى .

هذه الصور بعناية مؤرخى الفنون ، وذلك بحكم مخالفتها الاتجاه العام فى التصوير الإسلامى ، وبحكم ما فيها من استثناء للقاعدة .

غير أن بعد التصوير الإسلامى عن الدين هيأ له مزية لم تتهيأ للتصوير فى الفنون الدينية الأخرى إلا فى عصور متأخرة ، إذ جعله مدنياً فى طابعه ينظر إليه كفن من فنون الدنيا لا كعمل من أعمال الآخرة ؛ ومن ثم كان أقرب من غيره إلى الفكرة الفنية الخالية ، كما صار ميدانه الحياة الدنيا بما فيها من مناظر طبيعية ، وحوادث إنسانية ، وأعمال يومية ، وحياة ريفية .

ولقد تميز التصوير الإسلامى منذ البداية بالإقبال على رسوم الطبيعة البحتة التى لا تتمثل فيها الرسوم الآدمية أو حتى أحياناً الرسوم الحيوانية — كما هى الحال فى صور الفسيفساء فى الجامع الأموى بدمشق [١] . وربما ترجع العناية بهذه الصور الطبيعية إلى أن رجال الدين فى العصور الوسطى لم يجدوا غضاضة فى تصوير ما ليس فيه روح [٢] ، كما أن الإسلام قد دعا إلى تأمل الطبيعة ، وإلى تدبر قدرة الله الذى خلقها فسواها (« أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت ، وإلى السماء كيف رفعت ، وإلى الجبال كيف نصبت ، وإلى الأرض كيف سطحت » [٣]) .

وفضلا عن ذلك يجب ألا نغفل هنا تأثر الفن الإسلامى فى بعض عصوره بالاتجاهات الطبيعية فى الفنون الأخرى ، ولا سيما فى الفن الصينى الذى ظهر تأثيره بشكل واضح منذ أن دخل التتار فى إيران . كما يلاحظ أن بعض التصاوير الإسلامية خلت من تمثيل الإنسان لأنها رسمت لتوضح نصوصا لا تتصل بحياة الإنسان مباشرة : كما هى الحال بالنسبة للتصاوير التى تزوق كثيرا من مخطوطات كتاب « كليلة ودمنة » الذى تدور أقاصيصه حول الحيوان ؛ ومن ثم جاء معظم صوره خاليا من الرسوم الآدمية .

---

(١) انظر الفصل الثانى
(٢) انظر صفحة ١٣ .
(٣) قرآن كريم ، سورة الغاشية ، الآيات ١٧ — ٢٠ .

ومهما تكن الأسباب التى أدت إلى العناية برسوم الطبيعة فقد استطاع المصورون المسلمون أن ينتجوا صورا طبيعية رائعة . ومما يبعث على الدهشة أن بعض هذه الصور ليست مجرد صور وصفية ، بل إن فيها فى كثير من الأحيان تعبيرا عن أحاسيس الفنان ومشاعره إزاء المناظر الطبيعية المختلفة .

وبالإضافة إلى هذه الاتجاهات التى وضحت فى التصوير الإسلامى تميزت الصور الإسلامية من حيث الأسلوب ببعض المميزات العامة . ومن أهم هذه المميزات البعد عن تصوير الواقع وعن تقليده تقليدا حقيقيا ، وربما يرجع ذلك أيضا من بعض الوجوه إلى التعاليم الدينية التى تنفر من مضاهاة خلق الله(١) ؛ ومن ثم لم يعن المصور المسلم بتصوير عناصره كما يراها فى الطبيعة ، ولا بوضعها فى وضع واقعى بالنسبة لغيرها من العناصر : فجاءت الصورة خالية من التجسيم ومن العمق ومن المنطقية . وقد أدى ذلك إلى أن أصبحت الصورة ذات طابع زخرفى سواء فى وحداتها أو فى تصميمها كما رسمت عناصرها المختلفة من أشخاص وحيوان ونبات وعمائر رسما محورا قد لعب الخيال فيه دورا كبيرا ، بحيث صار لا يتفق مع العقل أو الحقيقة أو الواقع .

ويجب ألا تعتبر هذه المميزات العامة من المساوىء أو من المحاسن : ذلك أنها لا تعدو أن تكون نوعا من الأساليب العامة التى تتميز بها بعض الفنون ؛ بل قد تكون طابعا عاما لبعض العصور أو الأقاليم أو حتى بعض الفنانين . كما أنها ليست إلا طريقة من الطرق قد يحسن استخدامها فتأتى الصورة جميلة ، وقد يساء استعمالها فتصير الصورة قبيحة . والحق أنه قد أحسن استخدام هذه الطريقة فى كثير من الصور الإسلامية سواء فى ذلك صور الفسيفساء أو الرسوم المائية على الجص أو التصاوير فى المخطوطات .

---

(١) انظر صفحة ١٢ .

الفصل الثانى

صور الفسيفساء

يستشف مما وصلنا من الأخبار المدونة ، ومما عثر عليه من الآثار أن المسلمين في العصور الوسطى كانوا يزخرفون جدران مبانيهم عن طريق التصوير فضلا عن المنحوتات الحجرية والجصية.

ولقد ذكر التنوخي أن عبيد الله بن زياد بنى داره البيضاء بالبصرة بعد مقتل الحسين ، وصوّر فى بابها رءوسا مقطعة ، وصوّر فى دهاليزها أسداً وكلباً وكبشاً ، وقال « أسد كالح ، وكلب نابح ، وكبش ناطح »(١) .

غير أن ما عثر عليه من الصور على الجدران قليل جداً بالنسبة إلى تصاوير المخطوطات ، وحتى بالنسبة إلى صور الفنون التطبيقية الأخرى . وربما يرجع ذلك إلى أن التصوير لم يدخل المساجد وغيرها من العمائر الدينية إلا نادرا ، وذلك لما وقر فى نفوس المسلمين من وجوب إبعاده عن معتقداتهم الدينية ، ووجوب التحفظ منه ومن أهدافه وانحرافاته — كما سبق أن قدمنا . ومن ثم اقتصر استخدامه على المؤسسات المدنية ولا سيما القصور والحمامات . ومن المعروف أن هذه المبانى المدنية تعرضت لكثير من عوامل الخراب والهدم ، كما جرى عليها كثير من التعمير والتجديد على مدى الزمن بحيث فقدت معالمها القديمة ، أو حتى زالت تماما من الوجود — شأنها فى ذلك شأن غيرها من المبانى غير الدينية فى المدن التى قدر لها أن تظل مأهولة حتى العصر الحديث . ومن هنا كان من الطبيعى ألا يصلنا إلا القليل النادر من صورها .

---

(١) التنوخي : الفرج بعد الشدة جزء ١ صفحة ٩٧ — ٩٨ ؛ أحمد تيمور : التصوير عند العرب ، إخراج الدكتور زكى محمد حسن صفحة ١٢٨ .

إلا أن بعض المبانى بقيت مختفية عن الأنظار : وذلك إما لبعدها عن المدن المأهولة — كما هى الحال بالنسبة للقصور الأموية فى الصحراء ، وإما لتغطيتها بالأنقاض والأتربة — كما هى الحال بالنسبة لقصور سامرا ، ولبعض المبانى الفاطمية فى مدينة الفسطاط . ولقد أدى ذلك إلى بقاء بعض ما كان يزخرفها من نقوش وصور إلى أن تم اكتشافها فى العصر الحديث . كما قدر لبعض العمائر — التى بقيت بقليل أو بكثير من حالها الأصلية — أن تحتفظ ببعض ما كان يزوقها من رسوم . وكان السبب فى ذلك أن المتزمتين الذين تأثروا بما شاع عن تحريم الإسلام للتصوير لجئوا إلى تغطية الصور بطبقة من الملاط ، مما ساعد على صيانتها من عوامل الفناء ، وعبث العابثين .

وترجع صور الجدران التى بقيت حتى اليوم إلى أواخر القرن الأول الهجرى (أوائل القرن الثامن الميلادى) وما بعده : أى أنها ترجع إلى عصر أقدم كثيراً من عصر المخطوطات المصورة المعروفة التى لا يرجع أقدمها إلا إلى نهاية القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى[1]) ؛ ومن هنا كانت صور الجدران تملأ فراغا كبيرا فى دراسة التصوير الإسلامى ، وتلقى بعض الضوء على نشأته فى القرون الأولى . كما أنها قد تساعد على تتبع تطوره منذ البداية إلى أن ظهر بأسلوب معين فى أقدم المخطوطات المزوقة بالتصاوير .

ولقد استخدم المسلمون فى تزيين الجدران بالصور طريقتين : فكانوا يزخرفونها إما عن طريق الفسيفساء وإما عن طريق الألوان المائية .

ويقصد بالفسيفساء الزخرفة عن طريق لصق عدد من القطع الصغيرة أو الفصوص ذات الألوان المختلفة بعضها إلى جانب بعض على طبقة من الجص أو الملاط بحيث تؤلف زخارف وصورا ؛ وقد تكون هذه القطع من الأحجار أو الرخام أو الصدف أو

(١) انظر الفصل الرابع وما بعده .

الزجاج أو غيرها ؛ وقد تكون على هيئة مكعبات دقيقة وقد تكون غير منتظمة الشكل .

ولقد عرفت الحضارات القديمة فى مصر والعراق وغيرهما طريقة الزخرفة بالفسيفساء . ومن المعروف مثلا أنه فى العراق القديم فى عصر حضارة « أوروك » — التى ترجع إلى حوالى ٤٠٠٠ سنة قبل الميلاد — بنيت معابد من اللبن ، كانت جدرانها تزخرف بنوع من الفسيفساء يتكون من صفوف من مخروطات فخارية ملونة باللون الأسود والأحمر والأبيض ومغروزة فى طين الجدران [١] .

وظلت الزخرفة بالفسيفساء معروفة فى الفنون التالية . فاستخدمت فى الفن الإغريقى والفن الرومانى : إذ زخرفت الأرضية بنوع من الفسيفساء الحجرية . ومن أشهر صور الفسيفساء التى وصلتنا من العصر الرومانى صورة تمثل انتصار الإسكندر الأكبر على ملك الفرس ،وقد كشف عنها فى مدينة پومپى سنة ١٨٣١ م ؛ وهذه الصورة منقولة عن صورة مائية كانت بالإسكندرية [٢] .

وشاعت الزخرفة بالفسيفساء فى الفنون المسيحية حتى نهاية القرن الثالث عشر الميلادى . ومن الفنون المسيحية التى عنيت بصفة خاصة بالفسيفساء الفن البيزنطى الذى امتاز باستخدام الفسيفساء الزجاجية فى زخرفة الجدران والقبوات ؛ ومن الأمثلة الرائعة فى هذا الفن زخارف الفسيفساء فى أياصوفيا .

ولقد عرف المسلمون الفسيفساء منذ العصور الأولى ، وظلوا يزخرفون بها مبانيهم طوال العصور الوسطى . ولقد أشار المؤرخون المسلمون إلى استخدام المسلمين للفسيفساء ، وربما كان أقدم هذه الإشارات ما رواه البلاذرى الذى كتب فى حوالى سنة ٨٦٨ م أن الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك قد أرسل إلى عمر

---

(١) حسن الباشا : تاريخ الفن فى العراق القديم صفحة ٧ .

(٢) Leicht (H.), History of the World's Art صفحة ١٥٨ .

ابن عبد العزيز واليه بالمدينة الفسيفساء ليستخدمها فى إعادة بناء المسجد النبوى بالمدينة[١] .

والحق أن أقدم الزخارف الإسلامية المؤرخة التى وصلتنا هى زخارف من الفسيفساء بقبة الصخرة التى تم بناؤها وزخرفتها سنة ٧٢ هـ (٦٩١ / ٦٩٢ م) فى عهد عبد الملك بن مروان . ويؤرخ هذه الزخارف كتابة أثرية بالفسيفساء تحف بأعلى رسوم المثمن الأوسط[٢] .

وقد أشار إلى فسيفساء قبة الصخرة بعض المؤرخين ربما كان أقدمهم المقدسى الذى كتب فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) ، والذى ذكر أن الفسيفساء كانت تكسو أرضية المبنى وجدرانه بما فى ذلك منطقة القبة أو رقبتها من الداخل والخارج[٣] .

وتتألف فسيفساء قبة الصخرة من فصوص صغيرة أو مكعبات دقيقة من الزجاج ومن الحجر ومن صفائح من الصدف . وقد ألصقت هذه الفصوص بنظام على طبقة من الجص ؛ وقد روعى حين لصقها أن تكون مسطحة وفى وضع أفقى . أما الفصوص المذهبة فقد ألصقت لصقاً غير منظم ، كما أن المسافات المتروكة بينها أكبر منها بين سائر الفصوص . وفضلا عن ذلك ألصقت هذه الفصوص المذهبة ،

---

(١) البلاذرى : فتوح البلدان صفحة ٦ ؛ Berchem (Marg. Van). The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus فى Creswell (K. A. C.), Early Muslim Architecture جزء ١ صفحة ١٥٦ .

(٢) تقرأ هذه الكتابة كما يلى : « ... بنى هذه القبة عبد الله عبد الله الإمام المأمون أمير المؤمنين فى سنة اثنتين وسبعين ... » ومن المعروف أن الخليفة العباسى المأمون قد أجرى بعض الإصلاحات فى هذه القبة ، ومن ثم فمن الواضح أن استبدال اسم المأمون باسم عبد الملك قد تم بهذه المناسبة ، غير أن التاريخ الأصلى لم يغير . انظر Berchem (M. Van). Corpus Inscriptionum Arabicarum. Jerusalem جزء ٢ رقم ٢٤٥ صفحة ٢٣٧ شكل ٣٥ ؛ Combe (E.), Sauvaget (J.) et Wiet (G.). Repertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe جزء ١ صفحة ٨ — ٩ .

(٣) Berchem (M. Van) المرجع نفسه صفحة ١٥٨ .

وكذلك الفصوص المفضضة بميل حتى تعكس الضوء ويزداد بريقها . ويلاحظ أن الألوان الغالبة فى الفصوص هى الأخضر والأزرق بدرجات عدة لكل منها : ويضاف إليه ألوان أخرى هى الأحمر والفضّى والرّمادى والبنفسجى والبنى والأسود والأبيض ؛ كما استعمل اللون الذهبى للخلفية ، وأحياناً لإبراز بعض العناصر وإظهارها كرسوم الفاكهة .

وقد استطاع الفنانون — عن طريق التأليف بين الفصوص الملونة — أن يحققوا الرسوم المختلفة فى قبة الصخرة بدقة وإتقان وجمال . ولم يكن من المتيسر الجزم إذا كانت المناظر قد رسمت أولا بالطلاء على الجص قبل لصق المكعبات ؛ غير أن هذه الطريقة هى التى لجأ إليها صناع الفسيفساء فى الجامع الأموى بدمشق فى عصر الوليد بن عبد الملك حوالى سنة ٧١٥ م ، ومن ثمّ فمن المرجح أن الطريقة نفسها قد استخدمت فى فسيفساء قبة الصخرة(١) .

ويستشف من المصادر التاريخية(٢) ، ومن الكتابات الأثرية(٣) ، ومن حالة الفسيفساء نفسها — التى تتفاوت أجزاؤها من حيث الفن والجودة وإتقان الصنعة — أن فسيفساء قبة الصخرة قد أجريت فيها إصلاحات فى عصور مختلفة ؛ غير أن الجزء الأكبر منها يرجع إلى عصر عبد الملك بن مروان ، كما أن الإصلاحات المتتالية كانت من غير شك تتبع الخطة الأصلية .

ومن الواضح أن رسوم الفسيفساء قد صممت بحيث توافق المساحات المعمارية ، ومن هنا صارت تنسجم مع التصميم المعمارى ، وتؤلف وحدة مع البناء . ويحف بوحدات

---

(١) المرجع نفسه صفحة ٢١٩ .

(٢) انظر ابن فضل الله العمرى : التعريف بالمصطلح الشريف صفحة ١٨٥ ؛ مجير الدين مخطوط فى باريس Fonds arabe رقم ١٦٧١ ؛ Berchem (Marg. Van) المرجع نفسه صفحة ١٦٠ ، ١٦٢ .

(٣) انظر صفحة ٢٢ .

الرسوم فى معظم الأحيان خطوط محددة . وتتألف هذه الوحدات من زخارف نباتية يضاف إليها فى بعض الأحيان زخارف من الجواهر واللآلى .

غير أن بعض هذه الزخارف النباتية تقرب هيئتها فى بعض الأجزاء من الطبيعة بحيث تصبح أقرب إلى صورة طبيعية منها إلى وحدة زخرفية ، ومن هنا دخلت هذه الرسوم فى باب التصوير . وتقع هذه الرسوم الطبيعية على بعض جوانب الأكتاف الداخلية فى المثمن الأوسط ، حيث المساحات ضيقة وطويلة وأشبه ما تكون باللوحات أو المصورات . وتتألف هذه الرسوم من صور نخيل أو أشجار . وربما كانت زخرفة جوانب الأكتاف برسوم الشجر متأثرة ببعض التقاليد الرومانية ، حيث كان الفنان الرومانى يحفر فى جوانب الألواح الجنائزية رسوما تمثل شجرة من أشجار الزيتون أو الصنوبر أو الغار[1] .

وتمتاز الصور الطبيعية فى فسيفساء قبة الصخرة — على بساطتها — بما فيها من محاكاة للطبيعة ومن حيوية : إذ تمثل هذه الصور نخيلا أو أشجارا ذات جذوع وسيقان تتوجها أغصان وسعف بعضه قد كثفت أوراقه ، وأثقله حمله فناء به ، وبعضه قد خفت أوراقه ، وصلب عوده فانطلق فى الفضاء ، وبعضه قد التوى على نفسه كأنما قد هب عليه ريح عاصفة . ومن خلال السعف والأغصان تدلت الفاكهة على هيئة عناقيد من العنب أو عراجين التمر : منها الممتلىء الثقيل ، ومنها الضئيل الخفيف .

ومع ذلك فإن هذه الرسوم لا تخلو من طابع زخرفى : إذ أحيانا تزخرف ساق الشجرة أو يكسى جذع النخلة بفصوص من الجواهر أو بأشكال هندسية كالمربعات والمستطيلات ، وأحيانا أخرى يستبدل بعراجين النخل زخارف من حبات اللؤلؤ ؛ وطورا تتشابك الأغصان تشابكا زخرفيا ، وطورا آخر ترسم الفاكهة

---

(١) Berchem (Marg. Van) المرجع نفسه صفحة ١٧٢ .

باللون الذهبي البراق ؛ كما تنتشر فى معظم الأحيان بين الأغصان فصوص مذهّبة أو مفضّضة تضفى على الصورة بريقا زخرفيا .

ومن الرسوم الطبيعية فى قبة الصخرة صورة على الجانب الأيسر الداخلى من أحد أكتاف المثمن الأوسط(١) تمثل نخلة تحف بها من الجانبين نخلتان صغيرتان رسمتا بحيث تملآن الفراغ بجانبى النخلة الكبيرة ، وتحققان التوازن فى الصورة . ويلاحظ أن جذعى النخلتين الصغيرتين قد رسم لحاؤهما على هيئة أقواس متوالية ، فى حين رسم لحاء جذع النخلة الكبيرة الوسطى على هيئة مستطيلات متجاورة رأسية يعلو بعضها فوق بعض فى صفوف متتالية ؛ ومن ثم تحاشى الفنان التكرار الممل ، وأكد التوازن بين الجانبين . وفى الصورة توازن آخر يتحقق بين حركة سعف النخلة الأخضر المنطلق إلى أعلى وبين حركة زوجى العناقيد ذات اللون الأخضر والأحمر واللؤلؤى التى تخرج من عذق ذهبى وتتدلى إلى أسفل حتى تكاد تمس سعف النخلتين الصغيرتين .

وعلى الجانب الأيمن الداخلى من أحد الأكتاف فى المثمن الأوسط نفسه رسم(٢) جميل يمثل أيضا نخلة يحف بها من الجانبين شجيرتان تنبتان من جذعين أخضرين . ويظهر جذع النخلة هنا وقد كسى بدوائر يعلو بعضها فوق بعض ، وبداخل كل منها كور من حبات اللؤلؤ ؛ ويتدلى من أعلى الجذع عرجونان ينوءان بما فيهما من التمر ؛ كما تبدو خلال السعف فاكهة ذات لون ذهبى وفضى .

وتشاهد على الجانب الأيسر من الكتف نفسه صورة أخرى(٣) لنخلة ولكنها مرسومة بأسلوب مختلف : إذ أن الجذع يجمع بين اللحاء على الجانبين وبين الدوائر وحبات اللؤلؤ على الوجه ، والسعف مرسوم رسما عاما دون العناية

---

(١) Gres well (K. A. C.). Early Muslim Architecture جزء ١ شكل ١٤٦ ولوحة ٩ ب .

(٢) المرجع نفسه شكل ١٤٧ ولوحة ١٠ جـ .

(٣) المرجع نفسه شكل ١٤٨ ولوحة ١٠ ب .

بالتفاصيل ، وهو ذو لون أخضر وأزرق وأحيانا تحدد عروقه فصوص ذهبية أو فضية ، وينساب هنا سعف النخلة فى الجانب الأيسر إلى كوشة العقد المجاور ، ثم ينثنى بعضه إلى أسفل حتى يكاديمس أعالى أغصان الشجيرة اليسرى ، وينتج عن انثناء الغصن فراغ أسفله يملؤه عرجون من التمر ينبثق من قمة الجذع ويرتفع إلى أعلى . ويوازن هذا العرجون فى الجانب الأيمن عرجون يتدلى إلى أسفل حتى يوشك أن يلمس قمة الشجرة الصغيرة اليمنى .

وهناك صورة نخلة رابعة[١] فى فسيفساء قبة الصخرة تشاهد على الجانب الأيمن الداخلى من أحد أكتاف المثمن الأوسط أيضا . والنخلة هنا أكثر تحويرا وزخرفة من الصور السابقة : ذلك أن جذعها طويل رشيق تزخرفه وريدات ذات فصوص ثلاثة ؛ كما أن جريد السعف ذو لون ذهبى ؛ وقد تدلت إلى أسفل سعفتان حول عرجونين من التمر رسما بأسلوب زخرفى محور ، ورتب تمرهما القليل ترتيبا زخرفيا بحتا ، وحدد بخط أسود يحف بلون ذهبى تشوبه خضرة خفيفة .

وعلى الجانب الأيسر من الكتف نفسه رسمت زيتونة[٢] ، تشابكت أغصانها ، وتكاثفت أوراقها ، وزخرفت ساقها بأشكال مربعة وبيضاوية وبرسوم من حبات اللؤلؤ . وتبدو أوراق الزيتونة المتكاثفة ذات ألوان داكنة ، وتتناثر فوقها أوراق صغيرة طويلة بألوان فاتحة ؛ وليس بهذه الشجرة رسوم فاكهة ، غير أن بعض الفصوص المذهبة تلمع بين أوراقها .

ويكسو الجانب الأيمن الداخلى لأحد أكتاف المثمن الأوسط نفسه رسم آخر لشجرة[٣] ؛ ويمتاز هذا الرسم بسلامة فصوصه ، وجودة ألوانه ، ومظهره الجميل الرائع . انظر كيف أن الفنان قد رسم غصنين من الأغصان الذهبية

---

(١) المرجع نفسه شكل ١٤٩ ولوحة ١٢ جـ .
(٢) المرجع نفسه شكل ١٥٠ ولوحة ١٢ ب .
(٣) المرجع نفسه شكل ١٥١ ولوحة ١٣ ب .

متداخلين فى انحناءتين رشيقتين ، وتتفرع منهما أغصان أخرى ذهبية ، تبرق فوق الأوراق المتكاثفة ذات اللون الأخضر والأزرق ! ! !

وتذكرنا الصورتان السابقتان برسم من الفسيفساء فى مادبا بشرق الأردن يرجع إلى القرن السادس الميلادى(١) ، ويمثل شجرة يحف بها من الجانبين شجيرتان صغيرتان . وعلى الرغم من أن الرسم فى مادبا أكثر تحويراً وزخرفة من رسوم قبة الصخرة فإن الصلة بينهما تتضح فى التصميم العام الذى يتألف فى كل منهما من شجرة يحف بها شجيرتان صغيرتان ، وفى رسم أسفل الساق على هيئة مخروط ، وفى المزج بين الواقع والزخرفة .

وإلى جانب رسوم النخيل والأشجار رسم الفنانون فى قبة الصخرة منظرا طبيعياً مختلفا يمثل أجمة من القصب(٢) . والرسم هنا قريب جداً من الطبيعة : ألا ترى كيف عنى الفنانون بالتعبير عن التكتل ، وبتوزيع الضوء والظل ، وبتحقيق بعض التفاصيل الطبيعية الدقيقة مثل رسم العروق الطفيلية التى تلتف حول أسفل السيقان ؟ ؟ وتأمل كيف ظهرت وريقات القصب الخضراء دقيقة خفيفة متموجة يلعب بها هبوب النسيم ، وكيف استخدمت فصوص رمادية دقيقة فى التعبير عن أطراف القصب تعبيرا طبيعيا ! ! !

وبالإضافة إلى هذه الصور الطبيعية ظهرت اتجاهات واقعية أخرى فى رسوم قبة الصخرة ، ولكن على مقياس أصغر . وتتضح هذه الاتجاهات فى رسم بعض أوانى الزهور ، وبعض النباتات والأوراق لا سيما ورقة شوكة اليهود(٣) . غير أن هذه الوحدات الطبيعية كانت تتصل بوحدات زخرفية محورة ، وترتب ترتيباً

---

(١) المرجع نفسه شكل ١٣١ مواجه لصفحة ١٨١ ؛ Bull. ق Kulge, Mâdabâ Russian Archaeol. Inst. Constant جزء ٨ سنة ١٩٠٣ لوحة ٨ ب .

(٢) Creswell (K. A. C.) المرجع نفسه شكل ١٥٢ ولوحة ١٣ ب .

(٣) انظر مثلا المرجع نفسه لوحة ١٥ ج .

زخرفياً بحيث تخرج عن نطاق الصور ، وتصير عنصرا زخرفيا صرفا . وفيما عدا ذلك ، فليس فى فسيفساء قبة الصخرة رسوم يمكن أن تدخل فى نطاق التصوير البحت .

وتشبه فسيفساء قبة الصخرة من حيث الصناعة والأسلوب والرسوم والزخارف فسيفساء الجامع الأموى فى دمشق ؛ غير أن رسوم الجامع الأموى قد لعب فيها التصوير دوراً أكثر أهمية بحيث احتلت المكانة الأولى من هذه الوجهة .

وقد تم بناء المسجد الأموى فى عصر الوليد بن عبد الملك سنة ٩٦هـ (٧١٥م) ؛ وترجع صور الفسيفساء إلى هذا العصر نفسه . ولقد أشار كثير من الكتاب القدماء إلى هذه الفسيفساء وتحدثوا عن موضوعاتها ، وأشادوا بجمالها وحسنها . وقد وصفها المقدسى بأن رسومها كانت صور أشجار وأمصار ، وأنه قل شجرة أو بلد مذكور إلا وقد مثل على حيطان الجامع[١] . وذكر البدرى — نقلا عن بعض المؤرخين — أن الصور كانت تمثل صفات البلاد والقرى ، وما فيها من العجائب ، وأن الكعبة صورت فوق المحراب ، ثم صورت باقى البلاد عن يمينها وعن شمالها ، وبينها الأشجار بما عليها من ثمار وأزهار[٢] (وأورد النويرى فى « نهاية الأرب » قصيدة لبعض الشعراء يصف فيها هذه الفسيفساء ، وما تشمل من صور جميلة ، وقد جاء فيها :

إذا تفكرت فى الفصوص وما   فيها تيقنت حذق واضعها
أشجارها لا تزال مثمرة   لا ترهب الريح فى مدافعها
كأنها من زمرد غرست   فى أرض تبر تغشى بفاقعها
فيها ثمار كأنها ينعت   وليس يخشى فساد يانعها
تقطف باللحظ لا بجارحة الأيـ   ـدى ولا تجتنى لبائعها[٣]

---

(١) أحسن التقاسيم صفحة ١٥٧ .
(٢) نزهة الأنام فى محاسن الشام صفحة ٤٠
(٣) جزء ١ صفحة ٣٤٢ — ٣٤٣

وكانت فسيفساء المسجد الأموى — حين تمت — تمثل أكبر رقعة معروفة من الفسيفساء زخرف بها بناء واحد حتى ذلك الوقت (١) .

ولقد تعرضت هذه الفسيفساء لعدة إصلاحات أشارت إلى بعضها الكتابات الأثرية والأخبار التاريخية ، وقد أكدت هذه المصادر الإصلاحات التى تمت فى عصر السلطان السلجوقى ملكشاد سنة ٤٧٥ هـ (١٠٨٢/١٠٨٣م) ، وتلك التى أجراها السلطان بيبرس فى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى (٢)) .

وعلى الرغم من الحرائق التى خربت المسجد ، والإصلاحات التى أجريت فيه فقد وصلنا جزء مهم من الفسيفساء القديمة التى ترجع إلى عهد الوليد ابن عبد الملك . ومما ساعد على حفظها سليمة إلى حد ما أن الجانب الأكبر منها كان قد كسى بطبقة من الملاط حجبته عن الأنظار إلى أن وفق العالم دى لورى (٣) إلى اكتشافه سنة ١٩٢٧ م .

تتألف رسوم فسيفساء الجامع الأموى من موضوعات مختلفة : بعضها يمثل زخارف نباتية مشابهة لزخارف قبة الصخرة (٤) ، و بعضها يمثل أشجاراً على نمط أشجار قبة الصخرة (٥) أيضاً . غير أن أهم صور هذه الفسيفساء هى التى اكتشفها العالم دى لورى ، وهذه تمثل مناظر طبيعية . وتقع هذه الرسوم الأخيرة فى داخل الجامع على مقربة من مدخله الرئيسى ، و يبلغ ارتفاع الفسيفساء التى

---

(١) Creswell (K. A. C.). A Short Account of Early Muslim Architecture A Pelican Book صفحة ٧٥ .

(٢) Berchem (Marg. Van), The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus فى Creswell (K. A. C.), Early Muslim Architecture جزء ١ ص ٢٤٩ .

(٣) de Lorey

(٤) انظر مثلا : Creswell (K. A. C.). Early Muslim Architectur جزء ١ لوحات ٣٦ أ ، ٣٧ ج ، د و ٤٠ ب ، ج ، د و ٤٥ أ ، ب ، ج .

(٥) انظر مثلا المرجع نفسه لوحات ٣٦ ج ، د و ٣٧ ا ، ب و ٤٢ ج و ٤٥ د .

تشملها ١٥ر٧ متر ، وتمتد مسافة ٥٠ر٣٤ متر[١] وتقع الحافة السفلى للفسيفساء على ارتفاع ٦٥ر٦ متر ، وترتفع الفسيفساء حتى تصل إلى السقف[٣] .

وقد عرف هذا الجزء من الفسيفساء الذى اكتشفه دى لورى عند علماء الآثار والفنون باسم « مصوّرة نهر بردى[٢] » [شكل ١] : وذلك لأن هذه المصوّرة يمتد بعرضها نهر يشبه فى بعض تفاصيله نهر بردى الذى يخترق مدينة دمشق ، والتى تدين له بخصبها العجيب ، وبحدائقها الغناء ، وبغوطتها البهيجة ، وبمناظرها الطبيعية الجميلة .

ويتألف التصميم العام لهذه المصوّرة من هذا النهر الذى يجرى بأسفلها من اليسار إلى اليمين ، وتظهر على جانبه الأيسر فى أعلاه قصور وعمائر ذات طوابق عدة ، ومن طرز مختلفة ؛ ويحف بهذه المبانى حدائق مزدهرة مثمرة وجبال وتلال . وتقوم على ضفة النهر نفسها أشجار ضخمة باسقة تتصل جذور بعضها بمياه النهر عند الخلجان الصغيرة التى حفرتها المياه . ويحد المصوّرة أشرطة من وحدات زخرفية متماثلة . وقد صورت مياه النهر باللون الأزرق النقى يتخلله قليل من اللون الفيروزى واللازوردى والسمائى ، وتتناثر على سطح النهر حبات الزبد التى تتألق على حافة أمواجه بلونها الفضى . أما الأشجار الكثيفة التى يمكن أن يميز بينها بعض الأنواع المعروفة فى غوطة دمشق كالسرو والحور والمشمش والجوز والتين والتفاح — فقد لونت باللون الأخضر بدرجات مختلفة ، ترصعه بقع مدورة وبيضاوية ذات لون وردى أو أصفر تمثل الفاكهة والأزهار . كما حظى

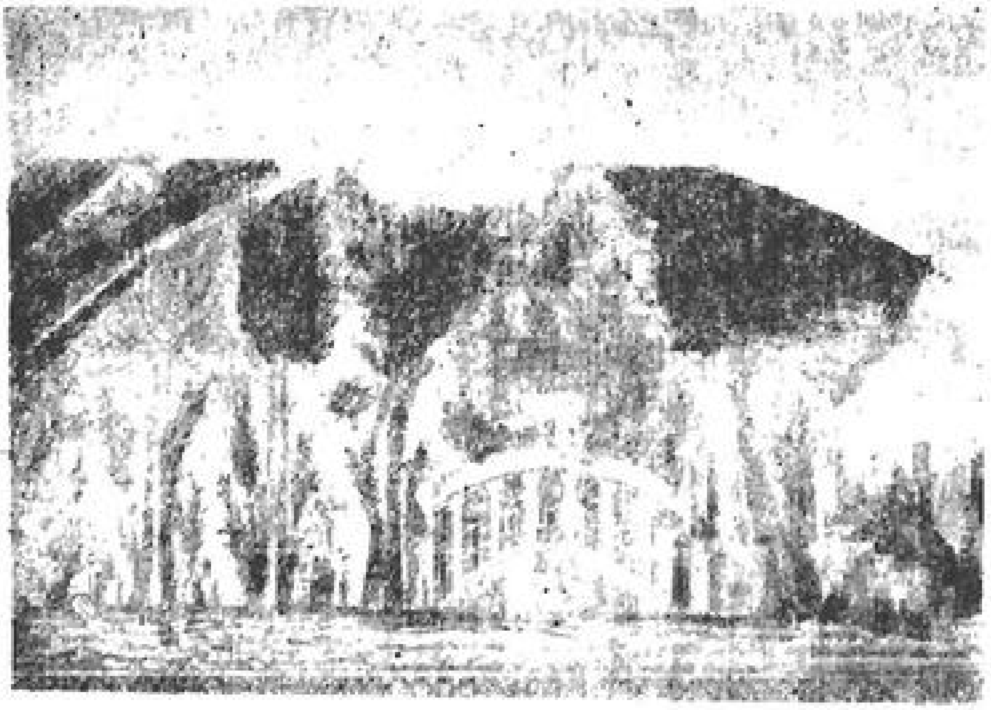
---

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب . إخراج الدكتور زكى محمد حسن صفحة ٢٤٤ .

(٢) Creswell (K. A C.), A Short Aecount of Eariy Muslim Architecture صفحة ٥٧ .

(٣) انظر Lorey (E. de), L'Hellénisme et L'Orient dans Les Mosaïques de La Mosquée des Omaiyades فى Ars Islamica جزء ١ قسم ١ صفحات ٢٢ — ٤٥ ، أشكال ١ — ٢٦ ؛ Berchem (M. Van) المرجع نفسه صفحات ٢٢٩ — ٢٥٢

الظل بعناية خاصة إذ رسم باللون البنفسجى ببعض درجاته . وتقوم الرسوم بأجمعها على أرضية يغلب فيها اللون الذهبى



شكل ١ — رسوم بالجانب الأيسر من مصورة نهر بردى فسيفساء بالجامع الأموى بدمشق . حوالى سنة ٩٦ هـ (٧١٥ م)

و يشاهد عند الطرف الأيسر من النهر (١) مجموعة من المبانى بعضها خلف بعض ربما تمثل قرية من قرى ريف دمشق ؛ ومن هذه المبانى مبنيان على شكل الباريليكا ، يسقف كلا منهما جمالون ؛ ومبنيان آخران لكل منهما سقف مسطح ؛ وخلف الجميع مبنى تعلوه قبة تعتمد على منطقة أو رقبة . ويلاحظ هنا — كما هى الحال فى معظم المبانى الأخرى على ضفة النهر — أن المبانى يخترق كلا منها صف من نوافذ مستطيلة صغيرة يمتد أسفل السقف مباشرة ؛ وهى بذلك تشبه البيوت السورية القديمة .

---

(١) Creswell (K. A. C.), Early Muslim Architecture جزء ١ لوحة ٣٤ أ

ثم يمر النهر بعد هذه المجموعة من المبانى بشجرتين ضخمتين ، يشاهد إلى جانبهما بالقرب من النهر قرية ثانية تتألف من مجموعة من المبانى بعضها خلف بعض ، ومنها منزل تعلوه مظلة تعتمد فى بعض الجوانب على أعمدة ؛ ومنها برج دائرى سقفه على شكل مخروط مقلوب ؛ ومنها بناء يتألف من أعمدة يرتكز عليها سقف مسطح . وفى أعلى اللوحة قرية ثالثة تشمل عدداً من المنازل بعضها من طابقين . و بين القريتين بعض الأشجار الصغيرة المتكاثفة الأوراق .

و يفصل بين القريتين السالف ذكرهما والمجموعة التالية من المبانى شجرة من الأشجار الضخمة تمتد من ضفة النهر إلى أعلى المصوّرة . وتتألف هذه المجموعة من عدة مبان أشبه ما تكون بحصن أو قلعة : إذ يحف بها أسوار تتخللها أبراج بعضها مربع ، و بعضها أسطوانى الشكل . و يشرف على هذه المبانى من أحد الأركان البعيدة برج دائرى مسقوف بقبة على شكل مخروط ؛ و يشاهد بين مبانى هذه القلعة مبنى مستطيل مسقوف بجمالون يشبه البازيليكا ؛ و يزخرف باب أحد المبانى القريبة من النهر دلاية من عروق اللؤلؤ معلقة فى منتصف حافة الباب العليا. و يشاهد إلى جانب القلعة مجموعتان من التلال عبر عنهما — كما هى الحال فى الفسيفساء الرومانية والمسيحية وفى راڤنا[1] — بمخروطات مبتورة ؛ ويفصل بين مجموعتى التلال شجرة من الأشجار الضخمة الباسقة التى تمتد من ضفة النهر إلى أعلى المصوّرة .

ومما يلفت النظر هنا أن النهر يصب فى مجراه أمام الحصن رافد يندفع تحت قنطرة من عقد واحد . و يُعتقد أن الفنان قد تعمد أن يصور هنا جزءا حقيقيا من نهر بردى : ذلك أنه من المعروف أن نهر بردى يمر خارج مدينة دمشق تحت

---

(١) Berchem (Marg Van) et Clouzot (Ec.). Mossaiques chretiennes : Berchem (Marg Van). The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus فى Creswell (K. A. C.), Early Muslim Architecture جزء ١ صفحة ٢٤٩ .

قنطرة ذات عقد واحد . ولقد حاول الفنان أن يكون واقعيا بحسب ما يسمح به الطابع العام لفنه : إذ صوّر مياه النهر وقد صبت فيها مياه الرافد فعلاها الزبد ، وتناثرت حبيباتها ، واختل انسيابها الرتيب ، وتعثرت أمواجها المنتظمة المتلاحقة ، وجرى بعضها إلى الخلف ، وبعضها إلى الأمام ، ثم لم تلبث بعد ذلك أن أخذت تنتظم فى جريان بدأ سريعا ، ثم أخذ يهدأ شيئا فشيئا حتى اشتد بطؤه عند الجانب الآخر من الصورة .

ويمر النهر بعد ذلك (١) بقرية أخرى تقع خلف جذع شجرة من الأشجار الضخمة ، ولا تختلف مبانى هذه القرية عن المبانى السابقة : إذ يشرف عليها برج دائرى ، كما أن لبعض مبانيها سقفا مسطحا ، وللبعض الآخر سقفا جمالونى الشكل ، ويخترق الحوائط تحت السقف مباشرة صف من النوافذ المستطيلة الصغيرة .

وبعد أن يترك النهر هذه القرية يمر بمجموعات من العمائر ذات أهمية خاصة . وتحف بهذه العمائر من الجانبين شجرتان من الأشجار الضخمة تميلان ميلا بسيطا نحو الداخل ، وتحتضنان بينهما العمائر بما يتخللها من أشجار ، وبما يفصل بينها أو بما يقوم بعضها عليه من تلال أو هضاب . وتقع أولى هذه المجموعات على ضفة النهر مباشرة . وهى تتألف من عدد من المبانى المتلاصقة مصورة بمقياس صغير جدا بالنسبة إلى باقى المجموعات ويحف بهذه القرية صف من الأعمدة على هيئة نصف دائرة ، يحدها من الطرفين برجان مربعان لهما سقف على شكل مخروط . ومن الملاحظ أن المبانى البيزنطية نصف الدائرية كانت يحف بها فى كثير من الأحيان أبراج (٢) . ويتميز البرج إلى اليسار بأن له ظلة ترتكز على كابولى من الحديد

---

(١) Creswell (K. A. C.). Early Muslim Architecture جزء ١ لوحة ٣٤ ب .

(٢) Berchem (Marg. Van). The Mosaics of the Great Mosque at Damascus فى المرجع السابق صفحة ٢٤١ .

المطروق ؛ ولقد كان هذا العنصر المعمارى من مميزات الزخارف المعمارية فى مدينة بومبي[1] . و يقوم البرجان السابق ذكرهما على ضفة النهر ، و يحصران بينهما ستة أعمدة كورنثية ذات قنوات رأسية عريضة ؛ وتحمل الأعمدة فوقها سقفا مسطحا . و يشاهد بين الأعمده أبواب يزخرفها عروق من اللؤلؤ تتدلى من منتصف حافاتها العليا ، وتزدان الحوائط فوقها بزخارف نباتية رشيقة متماثلة .

و يقع خلف المبنى النصف الدائرى مبنى آخر مربع الشكل يتوج مدخله عقد ، و يبرز سقفه من أحد الجوانب على شكل مظلة ، وتقوم إلى جانبه صفة ترتكز على أعمدة . ومن المرجح أن هذه المجموعة من المبانى يمثل المرج الأموى أو ميدان سباق الخيل الذى كان بالقرب من دمشق ، والذى ربما بنى على مثال ميدان سباق الخيل المعروف فى القسطنطينية ، لا سيما وأن ميدان سباق الخيل بالقسطنطينية تنطبق أوصافه على المبانى المرسومة : إذ كان يحده فى أحد أطرافه مبنى على شكل نصف دائرة ، وفى الطرف الآخر قصر ذو جوانب أربعة[2] . و يشاهد وراء ميدان سباق الخيل فى أعلى الصورة مجموعة من المبانى يفصلها عنه أغصان متكاثفة ربما أنها تمثل أجمة صغيرة . وتقوم هذه المبانى فوق جبل أو هضبة مرتفعة ؛ و يظهر بينها برج مرتفع تتوجه قبه . و يحف بهذه المبانى أغصان الشجرتين الضخمتين اللتين تحف ساقاهما بميدان سباق الخيل .

و بعد أن يترك النهر هذه العمائر وما يحف بها من أشجار يمر بعدد من المبانى الجميلة على سفح هضبة تحف بها وتتوسطها بعض الأشجار البديعة .

ثم يلى ذلك أجزاء من المصورة قد أصابها التلف فتساقطت فسيفساؤها .

و يستمر النهر فى جريانه مخلفا القرى والملاعب حتى يحاذى القصور .وتتألف

---

(١) المرجع نفسه صفحة ٢٤١ و ٢٤٩ .

(٢) كان هـذا القصر يشتمل على قاعات عدة وأجنحة خاصة كان الإمبراطور يستقبل فيها ضيوفه قبل الحفلات . المرجع نفسه صفحة ٢٤١ .

القصور من عدد من المبانى من طرز مختلفة بعضها غريب الشكل ؛ ويكسوها جميعاً من الخارج زخارف من الوحدات النباتية الرشيقة المتماثلة ، وعروق اللؤلؤ المتدلية ، والأشكال الهندسية . وتؤلف هذه القصور — بما يكسوها من الزخارف ، وبما تتميز به من الطرز المعمارية المتأنقة — عنصر تقابل مع القرى المختلفة التى مر بها النهر من قبل ، والتى سبق وصفها .

ومن هذه القصور مجموعة[١] تتألف من جوسقين متماثلين يحف بهما من الجانبين قصران من طابقين . ويتألف الجوسق من أعمدة يرتكز عليها سقف مدبب . ومن المفروض أن الجوسق مسدس الأضلاع ؛ ولكن المصور جعل له سبعة أعمدة حتى يقلل الفراغ المتروك بين كل عمودين . وقد صور الفنان تجازيع رخام الأعمدة على شكل رسوم بيضاوية صغيرة تشبه رسوما مماثلة على أعمدة « تولوس » فى صورة مائية فى پومپيى[٢] . ويشاهد بين كل عمودين دلاية من عرق اللؤلؤ ، كما كسى سطح الجوسق وأعمدته بزخارف نباتية مختلفة ؛ ومما يلفت النظر أن الزخارف التى تزين سطح الجوسقين تتألف من أفرع نباتية متعرجة ينتج من تعرجها أقواس ، ويخرج منها أفرع أخرى صغيرة تحف بهذه الأقواس بحيث تنتج زخرفة قريبة الشبه من الزخرفة العربية الإسلامية . ويقوم الجوسقان فوق مسطبتين مزخرفتين ومرتفعتين عن ضفة النهر ؛ ويفصل بينهما ساق شجرة ضخمة ، تساقطت الفسيفساء التى تصور غصونها . ويشبه الجوسقان « الثولوس » السكلاسيكى القديم .

ويصل بين كل من الجوسقين والقصر إلى جانبه قنطرة يحملها عقد ، ويحف بكل من جانبي القنطرة تفاريج[٣] مشبّكة من رخام أبيض على هيئة زخارف هندسية ونباتية . ويشاهد خلال العقدين بناءان لهما سقفان بارزان فوقهما

---

(١) Creswell (K. A. C.), Early Muslim Architecture جزء ١ لوحة ٤٤ .

(٢) انظر المرجع نفسه شكل ٣٠٢ مواجه لصفحة ٢٥٢ .

(٣) درابزين .

شكلان زخرفيان ، وترتفع وراء القنطرة شجرة باسقة تفصل بين الجوسق والقصر.

ويتكون القصر من طابقين : ويبدأ الطابق الأرضى من مستوى أكثر انخفاضاً من مستوى الجوسق ، ويبدو أنه هو الآخر مسدّس التخطيط : إذ أن واجهته مقسمة إلى ثلاثة أقسام مثل واجهة الجوسق . ويعتمد القسم الأوسط من الواجهة على قنطرة ذات عقد تنساب من تحتها المياه ؛ وهنا يضطرب انتظام أمواج النهر ، ويختل تلاحقها الرتيب . وتحمل القنطرة ثلاثة أعمدة كورنثية الطراز تظهر عليها تجازيع تشبه تجازيع رخام أعمدة الجوسق ؛ وخلف هذه الأعمدة عمودان آخران ؛ وتتدلى بين الأعمدة دلّايات من عرق اللؤلؤ ، وتشبه هذه الأعمدة — بما عليها من زخارف ، وما بينها من دلايات أعمدة الجوسق ؛ وترتكز واجهة البناء على الأعمدة الثلاثة . ويظهر فى الخلف — إلى جانبى الواجهة — قبوة وخمسة أعمدة دُورِيّة الطراز ويبدو خلال القبوة ركن منزل ذى سقف بارز فوقه حلية — كما هى الحال فى المنزل الذى يبدو خلال القبوة التى تفصل بين الجوسق والقصر ؛ ويتدلى من منتصف حافة الباب العليا فى المنزل دلّاية فى طرفها حبة من حبات اللؤلؤ .

أما الطابق الثانى فيمثل تقابلا مع الطابق الأرضى : ذلك أن الأعمدة الكورنثية تنتقل هنا إلى الجانبين ، فى حين نشاهد الأعمدة الدُّورِيّة فى الوسط ، وبدلا من القبوتين الجانبيتين فى الطابق الأرضى يرى فى وسط الطابق الثانى حنية كبيرة يزخرف طاقيتها زخرفة مشعّة على هيئة الصدفة أو المحارة من النوع المعروف فى الفن البيزنطى . ويقوم فوق سطح هذا الطابق على الجانبين عمد ربطت بأعلاه مظلة تتدلى على السطح على هيئة فسطاط . ومن الملاحظ أن واجهة القصر تملؤها الزخارف المختلفة من أعمدة كورنثية ودوريّة ، وحليات نباتية وهندسية ، ودلايات من عروق اللؤلؤ ، إلى غير ذلك من الزخارف التى تضفى على المنظر طابع الثراء والأبهة والتأنق .

وإلى جانب هذه القصور الفخمة التى تكسوها الزخارف صوّر الفنان أسفل الجوسقين على ضفة النهر مجموعتين من المبانى بمقياس صغير ؛ ومن الواضح أن هذه المبانى الصغيرة العارية عن الزخرفة والتى تشبه القرى التى سبق وصفها على ضفة النهر — تبرز عظمة القصور وضخامتها وزخارفها .

ويمضى النهر فى طريقه فيمر بمجموعة أخرى من المبانى الفخمة[1] [شكل ٢] ، وتقوم هذه المبانى على ضفة النهر مباشرة ، ويحف بها من الجانبين



شكل ٢ — رسوم بالجانب الأيمن من مصوّرة نهر بردى .
فسيفساء بالجامع الأموى بدمشق . حوالى سنة ٩٦ هـ (٧١٥ م)

شجرتان يحاذى فرعاهما قمة المبانى . ويتقدم هذه القصور باشكة أو جوسق يرتكز على أربعة أعمدة كورنثية ذات قنوات رأسية عريضة ، ويلتف حول عمودين من هذه الأعمدة بشكل زخرفى — أفرع ذهبية من الكرم تخرج

(١) المرجع نفسه لوحة ٤٤ ب .

منها أوراق زخرفية محوّرة . وتحمل الأعمدة فوقها قبوة يزخرفها من الباطن شبكة من المعينات ، وقد وجدت هذه الزخارف على قبوة فى الأروقة العليا فى أياصوفيا بالقسطنطينية يرجح أن فسيفاءها ترجع إلى عهد جستنيان فى القرن السادس الميلادى .

و إلى جانبى الجوسق يشاهد — بشكل متماثل — عدد من المبانى بعضها خلف بعض على مستويات متوالية . وفى أسفل هذه المبانى بناء ذو سقف جمالونى على شكل البازيليكا ، وخلفه بناء ذو سقف مسطح بارز يرتكز على كابولى من الحديد لولبىّ الشكل ، ووراء البناء ذى السقف المسطح — وفى مستوى أعلى قليلا — ظلّة من صف من خمسة أعمدة دوريّة الطراز تحمل سقفاً مسطحاً ، وخلف هذه الظلة — وفى مستوى أعلى — بناء على شكل البازيليكا جمالونىّ السقف له بابان تتدلى من منتصف حافتيهما العليين دلايتان تنتهى كل منهما بحبة من حبات اللؤلؤ .

ويشاهد خلف البائكة والمجموعتين من الأبنية اللتين سبقت الإشارة إليهما — وعلى مستوى أعلى منها جميعاً — بناء آخر يحف بواجهته برجان دائريان ؛ وخلفه — فى مستوى أعلى — بناءان متماثلان لكل منهما سقف جمالونى الشكل ، و بينهما أغصان و بعض التلال ، وخلف المبانى والأشجار — وعلى مستوى أكثر ارتفاعا — عدد من المبانى ربما ترتكز على التلال . وفى مقدمة هذه المبانى ، وفى أقل المستويات ارتفاعا جوسق ذو سقف مسطح ؛ خلفه على مستويات متوالية بناء يتألف من ثلاثة صفوف من الأعمدة تحمل قبوة ، وأبنية بعضها له سقف منحدر ، و بعضها له سقف بارز يرتكز على كابولى من الحديد المطروق لولبىّ الشكل . وأخيراً يشرف على هذه المجموعة من المبانى برج أسطوانى بين بناءين متماثلين يرتكز سقفها المسطح البارز على كابولى من الحديد المطروق على شكل لولبى .

ثم يمضى النهر فى طريقه بعد ذلك ماراً بعدد من المبانى والأشجار إلى أن يصل إلى النهاية اليمنى للمصوّرة .

وإذا نظرنا إلى « مصوّرة بردى » نظرة عامة نلاحظ أنهـــا — برغم ضخامتها — قد توفر فيها التوازن : انظر مثلا النهر الذى يمتد أفقياً بعرض المصورة يوازنه الأشجار الباسقة الصاعدة صعوداً رأسياً إلى أعلى الحائط ! ! ! وإليك العمائر الرشيقة المتأنقة يقابلها المبانى العارية عن الزخارف ! ! ! وتأمل كيف ربط الفنان بين الأشجار وبين العمائر : فرسم الأشجار تحف بالعمائر وتحنو عليها بأغصانها كالأم تحتضن صغارها ! ! !

وفضلا عن ذلك استطاع الفنان أن يرسم وحدات جميلة فى ذاتها ، وأن يوزعها توزيعا جميلا تمتزج فيه روح الواقع بالطابع الزخرفى ؛ كما استخدم ألوانا جميلة زاهية بدرجات مختلفة استطاع بفضلها أن يحقق أهدافه من حيث تصوير الواقع تصويراً زخرفياً جميلا .

وعلى الرغم من أن الفنان قد أظهر عنايته بالتعبير عن مظاهر التكتل والتجسيم والحركة فمن الواضح أنه لم تـكن لديه أية دراية بقواعد المنظور .

ومن الطبيعى أن يتجلى فى رسوم هذه المصوّرة كثير من التـأثيرات الأجنبية — شأنها فى ذلك شأن غيرها من المنتوجات الفنية . ولقد أشار بعض العلماء إلى التشابه بين وحداتها المعمارية وبين الصور المائية الرومانية فى بوسكوريالى Boscoreale [1] : فى كل من مصورة بردى وبوسكوريالى مجموعات من المبانى المتلاصقة التى يظهر بعضها فوق بعض ؛ وفى كل منهما رسوم البيوت العالية

(١) ڤيلا رومانية ترجع إلى القرن الأول قبل الميلاد ، تم اكتشافها فى القرن التاسع عشر فى بوسكوريالى بالقرب من نابلى ، وقد نقلت معظم صورها إلى المتحف المتروبولتان فى نيويورك ، وبعضها إلى المتحف الأهلى فى نابلى ؛ وتمثل هذه الصور الطراز الثانى من طرز التصوير الرومانى فى بومبى . المرجع نفسه صفحة ٢٤٨ وأشكال ٣٠٣ و ٣٠٥ و ٣٠٦ مواجهة لصفحة ٢٥٢ ؛ انظر أيضاً Samborr (A.), Les fresques de Boscoreale

الضيقه التي يتكون بعضها من جوانب أربعه و بعضها الآخر من أبراج ، والتي تختلف سقوفها ، فمنها المسطح ، ومنها المنحدر ، ومنها الجالونى الذى تغطيه بلاطات القرميد الرومانية الكبيرة ؛ وفضلا عن ذلك يتميز كل منهما بالنوافذ المستطيلة الصغيرة فى صفوف تخترق الحوائط تحت السقف مباشرة ، و بالمعابد ذات البائكات أو صفوف الأعمدة ، و بالطوابق التى ترتكز على الكوابيل ، وبالأعمدة والأكتاف الدورية أو الكورنثية الطراز ، التى منها الأملس ، ومنها ذو القنوات ، ومنها ما يلتف حوله أفرع نباتية بهيئه لولبية ؛ و بالتلافيف المخرمة ، وأخيرا برسوم « الثولوس » الرومانى .

ومع ذلك فإن هذه العناصر المعمارية التى سبق ذكرها وغيرها من الأشكال المعماريه التى تظهر فى « مصورة بردى » يرجح أنها تمثل المبانى السورية فى ذلك الوقت : إذ أنه يستشف مما جاء فى المصادر التاريخية(١) ، ومما ذكره مؤرخو الفنون المحدثون(٢) ، أن المبانى السورية فى ذلك الوقت كانت تشبه شبها كبيرا الرسوم المعمارية فى «مصورة بردى» : ذلك أن المدن السورية القديمة كانت صغيرة مزدحمة ، ذات بيوت متلاصقة تختلف من حيث الحجم والشكل . وكان كثير من مبانيها على شكل البازيليكا ذات سقوف جمالونية الشكل بالإضافة إلى البيوت ذات السقوف المسطحه . وفضلا عن ذلك كان كثير من المنازل يلحق بها بائكات مثل تلك التى تشاهد فى سورية الحالية ، وكذلك فى « مصورة نهر بردى » ،

---

(١) الاصطخرى صفحة ٥٧ ؛ ابن حوقل صفحة ١١٧ .

(٢) Le Strange, Palestine صفحة ٢٣٥ وما يليها ؛

de Vogüé, Syrie Centrale, Architecture civile et religieuse du Premier au huitème siécle, Paris 1865-77.

Butler (H.C.), Architecture and the Arts.

والمؤلف نفسه Ancient Architecture in Syria (publications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904-5 and 1909.

Berchem (Marg. Van), The Mosaics of the Great Mosque at Damascus

فى Creswell (K. A. C.), Early Muslim Architecture جزء ١ صفحة ٢٠١.

كما زودت بعض المنازل بمبان تشبه الأبراج ؛ وكان الطابق الثانى يخترقه تحت السقف مباشرة صف من نوافذ صغيرة ؛ وفضلا عن ذلك ظهرت فى العمارة السورية القديمة الأبراج المربعة التخطيط ، والتلافيف المخرمة من الحجر والخشب ؛ كما أقيمت فى سورية منذ القرن الخامس الميلادى مبان يحف بها جواسق أو سرادقات .

وهكذا نرى أن صور الفسيفساء فى الجامع الأموى بدمشق قد استمدت فى حقيقة الأمر من البيئة السورية بما فيها من طرز معمارية ومناظر طبيعية . وربما كان هذا تفسيراً صحيحاً للتأثير الهلنستى الواضح فى الوحدات والزخارف المعمارية . وإذا كانت بعض الرسوم المعمارية تشتمل على طابع شرقى كما هى الحال فى استخدام القبة لاسيما القبة المضلعة ، وفى استعمال عقد على شكل حدوة الفرس ، وفى رسم الشرفات المدرجة فإن هذه العناصر — وإن كانت شرقية الطابع — قد عرفتها العمارة السورية منذ عصر مبكر [١] .

وعلى الرغم من التأثيرات الأجنبية فى رسوم فسيفساء الجامع الأموى فمن الحق أن نقرر أن هذه الرسوم ولا سيما « مصورة نهر بردى » ذات طابع جديد : فمن جهة نلاحظ أن هذه الرسوم مجرد صور طبيعية بحتة لا يتمثل فيها أية صورة لكائن حى سواء أكان إنساناً أم حيواناً أم طيراً : أى أنها صور طبيعية خالصة تقتصر وحداتها على المياه والنبات والعمائر . ومن الواضح أن هذه الطبيعة البحتة الخالية من رسوم الكائنات الحية تتفق مع الأحاديث النبوية التى تحرم تصوير الكائنات الحية ، وتبيح تصوير ما ليس فيه روح [٢] ؛ ومن هنا كانت هذه الصور إسلامية فى طابعها العام . وليس من شك فى أن هذه الصور قد شهدت للفن الإسلامى بالسبق فى رسم المناظر الطبيعية الخالية من صور الكائنات الحية .

---

(١) Berchem (Marg. Van) المرجع نفسه صفحة ٢٥١ .

(٢) انظر صفحة ١٣ .

ولقد عرف الفن الإسلامى هذا النوع من الصور وأنتج منه روائع ضمن تصاوير المخطوطات فى المدرسة التيمورية ، ومن ذلك اثنتا عشرة صورة فى مخطوطة تشتمل على مجموعة أشعار محفوظة فى متحف الفن التركى والإسلامى باسطنبول مؤرخة سنة ٨٠١ هـ (١٣٩٨ م)[١].

ومن جهة أخرى تشهد صور الجامع الأموى للفنان فى العصر الأموى بالقدرة على الابتكار ، و بالمهارة فى التصميم ، و بقوة التعبير ، و بدقة الوصف ، و بالخصوبة والمقدرة على التنويع : أى أن الفن الإسلامى قد أحرز فى التصوير منذ البداية تقدماً عظيماً .

ومن الغريب بخصوص هذه الصور أنه على الرغم مما شاع عند المسلمين من تحريم التصوير فإن أقدم الصور المعروفة فى الإسلام هى صور داخل مسجد جامع فى عاصمة الخلافة الإسلامية . غير أن هذه الصور تكاد تكون هى المثل الوحيد المعروف من استخدام التصوير فى زخرفة المساجد

وعلى العكس من ذلك شاع عند المسلمين استخدام التصوير فى زخرفة الحمامات حتى اضطر الفقهاء فى العصور الوسطى إلى أن يلفتوا النظر إلى ما فى ذلك من حرمة وأن يحثوهم على إزالتها : فقال أحمد بن حنبل — مثلا — « إن الإنسان إذا دخل الحمام ، ورأى فيه صورة فينبغى أن يحكها ، فإن لم يقدر خرج »[٢] ؛ وقال الغزالى . أما « الصور على باب الحمام أو داخل الحمام فذلك منكر تجب إزالته على كل من يدخله إن قدر عليها ، فإن كان الموضع مرتفعاً لا تصل إليه يده فلا يجوز له الدخول إلا لضرورة فليعدل إلى حمام آخر ، فإن مشاهدة المنكر

---

(١) انظر الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١٧ ؛ Sakisian, La Miniature persane صفحة ٣٢٨ ؛ Ars Islamica لسنة ١٩٣٦ صفحة ٧٧ — ٩٨ .

(٢) أحمد تيمور : التصوير عند العرب ، إخراج الدكتور زكى محمد حسن صفحة ١٠ — ١١ .

غير جائزة . ويكفيه أن يشوه وجهها ، ويبطل به صورتها ، ولا يمنع من تصوير الأشجار وسائر النقوش سوى صورة الحيوان »[١] ؛ وقال الإمام يحيى بن حمزة فى « كتاب التصفية » عن ذكر الخمس الصور من منكرات الحمام : « الصورة الأولى ما يحصل من صور الحيوانات التى هى فى جدر الحمامات وبيوتها الداخلة والخارجة ؛ فإن ما هذا حاله يجب تغييره ، ويكفى فى تغييرها قلع رءوسها ، وتشويه وجوهها بحيث تبدل صورتها ، ولا يمنع من صور الأشجار وسائر النقوش فإنها مباحة ، فإن لم يتمكن تغييرها فإنه يعدل إلى حمام آخر فإن مشاهدة المنكر غير جائزة »[٢] .

على أنه لم يكن يقصد من الصور فى الحمامات الزخرفة فحسب ، بل كان يقصد منها أيضا فوائد صحية ونفسية : ذلك أنه جاء فى بعض المصادر أن الحمام يحلل القوى الثلاث فى الإنسان : وهى القوة النفسية ، والقوة الحيوانية ، والقوة الطبيعية ؛ وأن النظر إلى الصور المختلفة يقوى هذه القوى الثلاث : فالنظر إلى صور المودة ومجالس الطرب يقوى القوة النفسية ، وتأمل صور القتال والحرب والصيد يقوى القوة الحيوانية ، ومشاهدة الصور الطبيعية من بساتين وأشجار وأزهار وغيرها تقوى القوة الطبيعية ومن ثم كانت زخرفة الحمامات بمختلف الصور مفيدة من حيث أنها تساعد المستحم على تقوية قواه الثلاث ، واستعاضة ما فقد منها[٣] .

---

(١) الغزالى : أحياء علوم الدين ، الكتاب التاسع من ربع العادات ، الباب الثالث من كتاب الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر .

(٢) شهاب الدين أحمد بن على الخيمى الكوكبانى : حدائق النمام فى الكلام على ما يتعلق بالحمام . مخطوط ؛ أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١١ .

(٣) شهاب الدين أحمد بن محمد الحيمى الكوكبانى : حدائق النمام فى الكلام ما يتعلق بالحمام مخطوط ؛ أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٠ ؛ علاء الدين على الغزولى : مطالع البدور فى منازل السرور جزء ٢ صفحة ٧ — ٩ (مطبعة الوطن بمصر سنة ١٣٠٠) ؛ الدكتور زكى محمد حسن : الفنون الإيرانية صفحة ٦١ .

وقد ورد في المصادر التاريخية ذكر بعض الحمامات التي زخرفت جدرانها بالصور: من ذلك حمام سيف الدين بدمشق الذي وصف صوره الشاعر عمر بن مسعود الحلبي الشهير بالمحار بأبيات جاء فيها:

وخط فيها كل شخص إذا ... لاحظته تحسبه ينطق
ومثل الأشجار في لونها ... ولينها لو أنها تورق
أطيارها من فوق أغصانها ... بودها تنطق أو تزعق
وهيئة الملك وسلطانه ... وجيشه من حوله يحدق
هذا بسيف وله عبسة ... وذا بقوس وبه يعنق[1]

ووصف شهاب الدين أحمد بن محمد الكوكباني من علماء القرن الثاني عشر في كتابه «حدائق النمام في الكلام على ما يتعلق بالحمام» في رسالة له صورا في جدران حمام، فقال: «جدرانه صور من حسان الدمى . . . وأشجار كأشجار الحديقة . . .»[2].

وقد وصلنا أن شرف الدين هارون ابن الوزير شمس الدين الجويني بنى ببغداد حماما فرش أرضه بالفصوص الملونة البديعة التنسيق، وصقل جدرانه، وصور عليها الصور المتقنة المحاكية للآدميين بالألوان الزاهية.»[3]

وفضلا عن الأخبار التاريخية وصلتنا بعض صور مرسومة على جدران حمامات من عصور مختلفة: وهي صور حمام قصير عمرة من العصر الأموي، وصور حمام بمنطقة أبي السعود بالفسطاط من العصر الفاطمي[4]. وهذه الصور رسوم مائية

(١) ديوان المحار مخطوط محفوظ بمكتبة البلدية بالإسكندرية؛ الأستاذ كرد علي: خطط الشام جزء ٤ صفحة ١٢٢ — ١٢٣؛ أحمد تيمور: التصوير عند العرب صفحة ٩ — ١٠.

(٢) أحمد تيمور: المرجع نفسه صفحة ١١.

(٣) المرجع نفسه صفحة ٩.

(٤) انظر الفصل الثالث.

على طبقة من الجص . غير أن صور الفسيفساء أكثر ملاءمة لزخرفة الحمامات . ولقد وصلتنا صورة بالفسيفساء[١] كانت تزخرف حماما ملحقا بقصر فى خربة المفجر يرجع إلى عهد هشام بن عبد الملك (١٠٥ — ١٢٥ هـ / ٧٢٤ — ٧٤٣ م). ولقد كشفت هذا القصر دائرة الآثار الفلسطينية التى بدأت أعمال الحفر فى هذه المنطقة سنة ١٩٣٥ م . وتمثل هذه الصورة منظرا طبيعيا قوامه شجرة ضخمة من أشجار الرمان إلى جانبها الأيسر غزالتان تجريان بين بعض النباتات ، وإلى جانبها الأيمن أسد يفترس غزالا . ويمتاز الرسم بالطابع الزخرفى من حيث التوزيع العام ، وأسلوب رسم أغصان الشجرة وأزهارها وثمارها . أما الحيوانات فيتضح فيها البراعة فى التعبير عن الحركة ، والحيوية ، والقرب من الطبيعة . ومن الواضح أن هذا الرسم — بما فيه من صورة شجرة ذات ثمار وأزهار يحف بها من الجانبين شجيرات — قريب الشبه برسوم الأشجار فى قبة الصخرة[٢] ، والجامع الأموى بدمشق[٣] ، ومن قبل ذلك برسم شجرة فى مادبا يرجع إلى القرن السادس الميلادى[٤] .

وقد ذاع استخدام صور الفسيفساء فى زخرفة القصور . فذكر أبو هلال العسكرى فى الباب العاشر من « الصناعتين » أن المعتصم بنى قصراً بالميدان ، وجعل به إيوانا منقوشاً بالفسيفساء ، وكان فى صدره صورة العنقاء[٥] .

---

(١) Barmaki (D.), Excavations at Khirbet el Meljer, (Quarterly of the Department of Antiqities, Government of palestine, X 1942. Avi Yonah (M.), Oriental Elements in Art ؛ صفحة ١٥٣ — ١٥٩ of palestine in the Roman and Byzantine periods (Quarterly of the Department of Antiquities, Government of palestine X 1942) صفحة ١٠٠ — ١٥١ ، XII لسنة ١٩٤٨ صفحة ١٢٨ — ١٩٥ ؛ الدكتور زكى محمد حسن : فنون الإسلام شكل ٤١ ، ٩٤٩ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥٦٠ وشكل ٩٥٠ .

(٢) انظر صفحة ٢٦ و ٢٨ و ٢٩ .

(٣) انظر صفحة ٣١ .

(٤) انظر صفحة ٢٩ .

(٥) أحمد تيمور : التصوير عند العرب ، إخراج الدكتور زكى محمد حسن صفحة ٤ .

واستعملت صور الفسيفساء فى عصر المماليك . ولقد وصلنا من هذا العصر الفسيفساء فى قبة بيبرس بدمشق . وهذه الصور تمثل مناظر طبيعية بحتة خالية من صور الـكائنات الحية ، وتمثل بعض هذه الصور عمائر تقوم على صفوف من العقود تحملها أعمدة ، وبعض هذه العمائر على شكل أبراج منها ما يعلوه قبة أو شكل هرمى والبعض الآخر يسقفه جمالون ، ويحف بالعمائر من الجانبين أشجار[١] .

ومن الواضح أن هذه الرسوم قريبة الشبه من صور الفسيفساء فى الجامع الأموى بالمدينة نفسها[٢] ، مما يرجح أن صانعها قد تأثر تأثرا كبيرا بالرسوم الأموية بل ربما اتخذها نموذجا نسج على منواله . غير أن صور قبة بيبرس أقل إتقانا من حيث الأسلوب والصناعة من صور الجامع الأموى .

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : فنون الإسلام صفحة ٦٤٩ وشكل ٥٤٤ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٩٥٩ .

(٢) انظر صفحة ٣١ — ٤١ .

الفصل الثالث

الصور المائية المرسومة على الجص

استخدم المسلمون فى العصور الوسطى رسم الصور المائية على الجص (الفرسكو)[1] لزخرفة مبانيهم . وطريقة إعداد هذه الصور هى أن يكسى الجدار بطبقة من الجص ، ثم يطلى فوقها بالألوان الأرضية المذابة فى الماء ؛ ويراعى أن يوضع الطلاء قبل أن يتم جفاف الجص حتى يتشرب الجص اللون فى أثناء جفافه . وبذلك يتفادى تساقط الطلاء . ومن الواضح أن هذه الطريقة أقل تكاليف من طريقة الرسم بالفسيفساء .

وأقدم الصور المائية الإسلامية المعروفة هى الرسوم التى اكتشفت فى قصير عمره الذى ينسب إلى الوليد بن عبد الملك (٨٦ هـ — ٩٦ هـ / ٧٠٥م — ٧١٥ م .) ويعتبر هذا القصير من القصور التى عنى الأمويون ببنائها فى صحراء الشام لأسباب سياسية واجتماعية[2] . ويقع على بعد خمسين ميلا شرق عمان . وقد اكتشفته بعثة علمية برئاسة موزيل[3] فى سنة ١٨٩٨ م ؛ ويتألف من قاعة استقبال ملحق بها حمام يتكون من ثلاث غرف . وكانت جدران القصير وقبواته يزخرفها من الداخل صور مائية تمثل أضخم مجموعة من الرسوم المائية عثر عليها فى مبنى من المبانى المدنية قبل العصر الرومانسكى[4] . وقد تطرق التلف إلى

---

(١) Fresco.

(٢) انظر مقالنا عن The Umayyad Desert Palaces فى The Islamic Review يوليو سنة ١٩٥١ .

(٣) Alois Musil.

(٤) Dalton, Byzantine Art صفحة ٢٨١ ؛ Creswell (K. A. C.), A Short Account of Early Muslim Architecture, A Pelican Book صفحة ٨٧ .

هذه الصور لاسيما تلك التى فى قاعة الاستقبال التى كان من المتعذر تصويرها . ومن ثم اعتمد فى دراستها على الرسوم التى تمت بناء على ما نسخ من الصور .

وتنحصر الألوان المستخدمة فى رسوم قصير عمره فى اللون الأزرق ، واللون البنى الداكن ، والبنى الفاتح ، واللون الأصفر الداكن ، واللون الأخضر المشوب بزرقة .

وتمثل الصور موضوعات مدنية شتى . ومن أهم الصور فى قاعة الاستقبال صورة مرسومة فى حنية مستطيلة الشكل فى الحائط الجنوبى ، وهى تمثل حاكم جالسا على عرشه ، وفوق رأسه مظلة ترتكز على عمودين حلزونيين : وعلى جانبى العرش وقف شخصان : أحدهما إلى اليمين يحمل مذبة[١] .

ومن صور هذه القاعة أيضا رسم على الحائط الجنوبى بين الحنية ونهاية الحائط الغربى يمثل امرأة كتب فوقها كلمة « النصر » باللغة اليونانية[٢] .

وعند الطرف الجنوبى للحائط الغربى نفسه صورة أطلق عليها اسم « صورة أعداء الإسلام » أو « صورة ملوك الأرض »[٣] . وتمثل هذه الصورة ستة رجال يلبسون ثيابا حسنة ، يصطف ثلاثة منهم فى الأمام وقد مدوا أيديهم ، ويقف الثلاثة الباقون خلفهم . وظهرت فوق الرسوم الأربعة الأولى آثار كتابة بالعربية وباليونانية اعتمد عليها فى تأريخ بناء القصر ونسبته إلى الخليفة الأموى الوليد بن

---

(١) Creswell (K. A. C.), Early Muslim Architecture جزء ١ ، صفحة ٢٥٩ ؛ الدكتور زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠٢ ؛ أحمد تيمور : التصوير عند العرب . إخراج الدكتور زكى محمد حسن شكل ٦ .

(٢) Musil, Sitzungeberichte صفحة ٣١ ؛ Kusejr Amra صفحة ٢١٠ — ٢١١ ، لوحة ٢٥ ؛ Jaussen & Savignac, Les Châteaux arabes لوحة ٥٥ ؛ Creswell (K. A. C.) المرجع نفسه ٢٦٠ — ٢٦١ .

(٣) Jaussen & Savignac المرجع نفسه صفحة ٨٩ ، لوحة ٣٩ ؛ Creswell (K. A. C.) المرجع نفسه صفحة ٢٦٠ ولوحة ٤٨ هـ ؛ أحمد تيمور : المرجع نفسه لوحة رقم ٢ شكل ٥ ؛ الدكتور زكى محمد حسن : الأطلس شكل ٨٠٢ .

عبد الملك . ويرجح أن هؤلاء الرجال الستة يمثلون ملوكا خضعوا لصاحب القصر ؛ وكان من المستطاع التعرف على أربعة منهم بحكم بقاء أسمائهم : وهم من اليسار إلى اليمين : قيصر وكسرا فى الصف الأمامى ، ورودريق والنجاشى فى الصف الخلفى . ويلاحظ أن رودريق — وهو آخر ملوك القوط فى أسبانيا — قد قتلته جيوش الوليد فى معركة شريش فى سنة ٩٢ هـ (٧١١ م) ، ومن ثم كان يعتقد أن هذا القصر قد شيد فيما بين سنتى ٩٢ هـ (٧١١ م) — وهى السنة التى مات فيها رودريق — وبين سنة ١٣٢ هـ (٧٥٠ م) وهى السنة التى انتهت فيها الخلافة الأموية . غير أن بعض العلماء استطاع أن يعين تاريخ التعمير بصفة أدق وذلك على أساس دراسة ترتيب الرسوم الآدمية فى هذه الصورة . وقد لاحظ أن الصف الأمامى يشمل صورتى ملكين كبيرين ، والصف الخلفى يشمل صورتى ملكين صغيرين ، ومن ثم استنتج أن الاسم الثالث فى الصف الأول هو اسم ملك عظيم ، وأن الاسم الثالث فى الصف الخلفى هو اسم ملك أقل أهمية ؛ كما أنه لاحظ أن ترتيب الرسوم الآدمية فى كل من الصفين يتفق مع ترتيب الوضع الجغرافى لدولهم من الغرب إلى الشرق ، ومن ثم استنتج أن الشخص الثالث فى الصف الأمامى يمثل من غير شك حاكم امبراطورية عظيمة تقع إلى الشرق من فارس ، وأن الشخص الثالث فى الصف الخلفى يمثل ملك دولة صغيرة تقع إلى الشرق من الحبشة . ومن المعروف أنه فى بداية القرن الثامن الميلادى بدأ قتيبة بن مسلم الحرب ضد الشعوب التركية فى وسط آسيا ، وأنه أحرز نصرين مهمين أحدهما فى سنة ٧٠٧ م بين مرو وبخارى ، والثانى فى سنة ٧١٢ م تحت أسوار سمرقند ، ومن المعروف أيضا أن إمبراطور الصين كان فى ذلك الوقت يعتبر صاحب السيادة على جميع وسط آسيا ؛ وأنه هو الذى كان يلجأ إليه لدفع خطر العرب ، ومن ثم يرجح أن الصورة الثالثة فى الصف الأمامى تمثل إمبراطور الصين ، وأن الصورة الأخيرة فى الصف الخلفى تمثل أحد ملوك الترك الذين اشتركوا فى

الحرب ضد قتيبة أو تمثل « داهر » الملك الهندى الذى قتل فى السند سنة ٧١٢ م . وإذا تذكرنا أن هذه الانتصارات التى تمثل أرفع ما وصل إليه مجد الأمويين قد تتابعت فى عهد الوليد بن عبد الملك ، وأن هذا الخليفة كان مشيدا عظيما ، وأنه أقام فى البيداء لم نجد غضاضة فى إسناد قصير عمره إلى الوليد بن عبد الملك فيما بين تاريخ موقعة شريش سنة ٧١١ م أو انتصار سمرقند سنة ٧١٢ م وبين سنة ٧١٥ م سنة وفاته[١] .

وإلى اليمين من صورة أعداء الإسلام على الحائط نفسه رسم يمثل بعض نساء عاريات فى حمام[٢] ، وإلى يمينه مجموعة رجال يقومون بعمل تدريبات رياضية[٣] .

وعلى الحائط الشمالى آثار رسم يمثل بعض مناظر الصيد[٤] تقع بقيته على النصف الشرقى من الحائط الجنوبى . وفى أعلى الجانب الشرقى من هذا الحائط الأخير — إلى يمين نافذة تحت قبوة — رسمت صورة امرأة وإلى جوارها وجدت بقايا كلمة « شعر » باللغة اليونانية[٥] ؛ وعلى الجانب الآخر من النافذة نفسها عثر على بقايا رسم يمثل شخصين وفوقهما الكلمتان « تاريخ » و « فلسفة » باللغة اليونانية[٦] .

وكانت العقود المستعرضة التى تحمل القبوات يزخرفها من الباطن رسوم لم تكن قد تطرق إليها كثير من التلف حين تم اكتشاف القصير . وقد عثر

---

(١) Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٢ — ٢٦٤ .

(٢) أحمد تيمور : المرجع نفسه لوحة رقم ٢ شكل ٥ ؛ الدكتور زكى محمد حسن : الأطلس شكل ٨٠٢ .

(٣) المراجع نفسها .

(٤) Musil, Sitzungsberichte صفحة ٣١ و ٣٣ و ٣٥ ؛ Kuseir Amra صفحة ٢١٠ — ٢١١ ولوحة ٣٧ و ٣١ و ٣٢ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٠ .

(٥) Jaussen & Savignac لوحة ٥٥ .

(٦) المرجع نفسه .

فى النصف الجنوبى من العقد الشرقى على صورة تمثل موسيقياً جالساً يعزف على آلة ذات يد طويلة وأوتار[١] ، وفوق هذه الصورة رسم يمتد حتى قمة العقد و يمثل امرأة تلبس نصفية محبوكة ، وذراعاها مرفوعتان فوق رأسها[٢] . وكان الرسم الذى يمثل ما فوق الذراعين قد اندثر حتى حين رآها موزيل ؛ غير أن الأستاذ كرزول يعتقد أن الرسم كان يمثل سيدة تمسك فوق رأسها بصورة على شكل ميدالية وذلك قياساً على صورة مشابهة فى قبر صخرى فى تدمر (پالميرا)[٣] . وعثر فى النصف الجنوبى من العقد الغربى على صورة تمثل راقصة عارية تحرك جسمها وذراعيها حركات لولبية[٤] .

وكان باطن القبوات تزخرفه رسوم[٥] بعضها يمثل الحرف المختلفة كالتجارة وقطع الأحجار والبناء وهذه تشاهد فى باطن القبوة الشرقية .

ولم تقتصر زخرفة قصير عمره بالصور على قاعة الاستقبال أو قاعة العرش بل كان الحمام الملحق بالقاعة تكسو جدرانه أيضاً الرسوم — كما سبق أن قدمنا . و يتألف هذا الحمام من غرف ثلاث تؤدى كل منها إلى الأخرى وتختلف هذه الغرف فيما بينها من حيث طريقة التسقيف ، إذ كانت الغرفة الأولى يسقفها قبوة

---

(١) Creswell المرجع نفسه ٢٦٠ لوحة ٨ ء جـ ؛ Musil, Kusejr Amra صفحة ٢١٠ ولوحة ٢٣ و ٢٤ ؛ Arabia Petraea جزء ١ صفحة ٢٨٢ و ٢٨٦ وشكل ١٢٤ ؛ Jaussen & Savignac المرجع نفسه صفحة ٩٠ لوحة ٤٠ .

(٢) Musil, Sitzungsberichte صفحة ٣٤ــ ٣٥ ؛ Kusejr Amra صفحة ٢١٠ ؛ لوحة ٢٤ و ٢٨ ؛ Jaussen & Savignac صفحة ٩٠ لوحة ٣٨ .

(٣) Strzygowski, Orient oder Rom صفحة ١١ — ١٢ ولوحة ١ ؛ Chabot, Choix d'inscriptions de Palmyre صفحة ٩٦ — ١٠٥ لوحة ١٤ و ١٥ و ١٧ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٠ ، ٢٦٧ — ٢٦٨ .

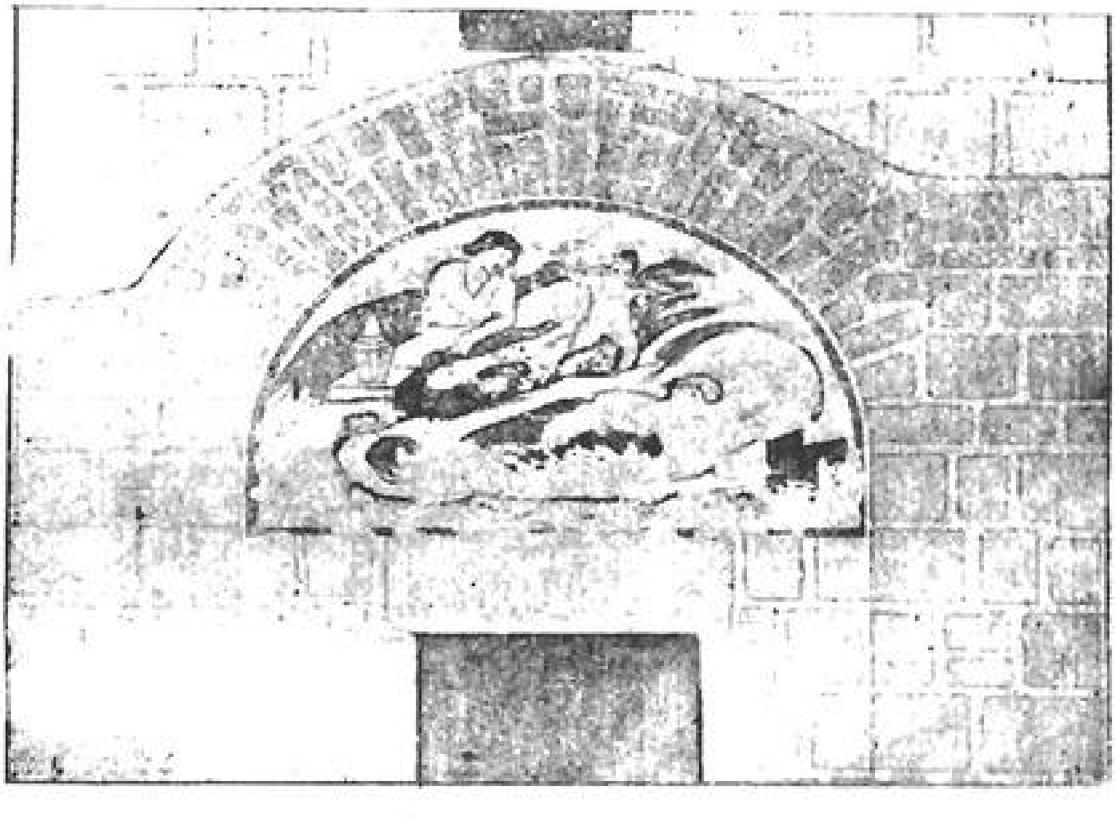
(٤) Jaussen & Savignac صفحة ٩٠ لوحة ٤٠ .

(٥) أحمد تيمور : التصوير عند العرب لوحة ٢ شكل ٤ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٠ — ٢٦١ ؛ Musil, Sitzungsberichte صفحة ٣٦ — ٣٨ شكل ١٤ ؛ Kusejr Amra صفحة ٢٠٩ و ٢١١ لوحة ١١ و ٢٨ و ٣٠ .

برميلية الشكل ، والثانية تغطيها قبوة متقاطعة ، والثالثة تتوجها قبة

وتتميز الغرفة الأولى ذات القبوة البرميلية بأن الصور التى اكتشفت فيها كانت أحسن صور القصير حفظا .

ومن الرسوم التى تزخرف هذه الغرفة صورة فى قلب العقد فوق عتبة الباب الذى يؤدى من قاعة الاستقبال إلى الحمام[1] (شكل ٣) . وتمثل هذه الصورة



شكل ٣ — صورة مائية على الجص بالغرفة الأولى من حمام قصير عمره فوق عتبة الباب بين قاعة الاستقبال والحمام . بين سنتى ٧١١ م و ٧١٥

كيو بيد بجناحين منتشرين وكأنه يرمى سهماً فى قوسه وأمامه شخصان راقدان على الأرض وعليهما ملاءة ؛ وفوقهما — إلى يمين كيو بيد — امرأة جالسة ، وقد أسندت ذقنها على يدها .

(١) Creswell المرجع نفسه صفحة ٣٦١

وفي وسط العقد المقابل في الغرفة نفسها تشاهد نافذة إلى يسارها امرأة عارية أو شبه عارية قد جلست ، وأسندت ذقنها على يدها ، وأخذت تنظر إلى رجل على الجانب الآخر من النافذة قد أولاها ظهره ، والتفت ينظر إليها من فوق كتفه [١] .

أما القبوة البرميلية التي تمثل سقف الغرفة فيزخرفها أشرطة متقاطعة تحليها أوراق الشجر . وينتج من تقاطع الأشرطة سبعة عشر معيناً يحف بها اثنا عشر مثلثاً ؛ ويشغل هذه المعينات والمثلثات صور تمثل إما امرأة أو رجلا أو حيواناً أو طائراً . ومن الصور التي تلفت النظر في هذه المعينات والمثلثات صورة تمثل دبا أو قرداً يجلس على مقعد ، ويعزف على ربابة ؛ وصورة تمثل قرداً واقفاً على قدميه ويصفق بيديه ، ورسم يمثل رجلا يلبس قميصاً رومانياً ويصفر في ناي ؛ ورسم يمثل راقصة تلبس قميصا بلا أكمام . ويشغل المعينات الثلاثة في وسط القبوة رسوم ثلاثة تمثل رجالا من أعمار مختلفة ، ويعتقد بعض العلماء أن هذه الرسوم الثلاثة تصور أطوار الثلاثة من أطوار الرجولة وهي الشباب والرجولة والشيخوخة [٢] .

أما الغرفة الثانية ذات القبوة المتقاطعة فيشاهد على جدرانها الغربية والجنوبية والشرقية رسوم آدمية عارية [٣] ؛ ويشاهد في أعلى الجدار الشمالي زخارف تتألف من فروع الكرم التي تتموج على شكل أقواس تحف بعناقيد عنب [٤] .

---

(١) الدكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٥٠٨ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦١ .

(٢) أحمد تيمور : التصوير عند العرب إخراج الدكتور زكي محمد حسن لوحة : شكل ١٣ ؛ الدكتور زكي محمد حسن : الأطلس شكل ٨٠٤ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦١ — ٢٦٢ ولوحة ٤٩ ا و ب .

(٣) Musil, Sitzungsberichte صفحة ٤٢ ؛ Kusejr Amra صفحة ٢١٢ لوحة ٣٦ ؛ Brockelmann, Der Islam صفحة ١٨٣ ؛ Jaussen & Savignac المرجع نفسه لوحة ٥١ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٢ لوحة ٥٠ ا .

(٤) Musil, Sitzungsberichte صفحة ٤٣ شكل ١٨٣ ؛ Kusejr Amra صفحة ٢١٢ ولوحة ٣٩ ؛ Jaussen & Savignac شكل ٩٤ ولوحة ٤٩ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٢ .

وفى هذا الجدار الشمالى حنية تزخرفها الأقواس نفسها ولكن على مقياس أكبر ، وتحتوى الأقواس هنا على رسوم تمثل رجلا أو حيوانا (١) . ويزخرف القبوة المتقاطعة التى تغطى هذه الغرفة رسوم نبات وأوراق (٢) .

وتتميز الغرفة الثالثة فى حمام قصير عمره بأنها مسقوفة بقبة ؛ وتزخرف هذه القبة من الداخل صورة ذات أهمية علمية إلى جانب أهميتها الفنية ؛ إذ أنها تمثل رسوم البروج والمجموعات الشمسية (٣) . وتعتبر هذه الصورة هى الوحيدة من نوعها المرسومة فى بطن قبة غير أنه من المؤكد أنها منقولة من صورة مرسومة على وجه مسطح كصفحة كتاب مثلا . ومن الواضح أن المصور كان يبذل جهدا صادقا فى سبيل نقل الرسوم بدقة ولو كان ذلك على حساب الفن ؛ ولا شك فى أنه قد وفق فى مهمته بفضل ما أوتى من مهارة فنية . ولا يخفى ما فى هذه الرسوم المختلفة ذات الأسلوب اليونانى من طابع شرقى مما يرجح أن المصور متأثر بمخطوط شرقى ربما كان هو المسئول عن ظهور الأسلوب العربى فى رسوم البروج . ويلاحظ أن أنظار الرسوم الرمزية تلتفت إلى الاتجاه العكسى لاتجاه الجسم ، كما أن اليسار يصبح يمينا وبالعكس . ويؤكد بعض العلماء أن المصور لم يعتمد على رسوم مبنية على الملاحظة الشخصية لسماء قصير عمره ، وإنما نقل صورته من رسوم مبنية على ملاحظة السموات الشمالية . وقد اضطر — بحكم الفتحات والنوافذ التى تخترق بناء القبة — أن يرسم بعض الأشكال فى غير أماكنها المعروفة ، ومن ثم ظهرت فى الرسم بعض الأخطاء العلمية . كما أنه يرجح أن بعض الرسوم التى كانت تمثل أحد عشر

---

(١) Jaussen & Savignac لوحة ٥٣ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٢ لوحة ٥٠ ب .

(٢) Creswell المرجع نفسه لوحة ٥٠ ب ، حيث يشاهد جزء صغير منها .

(٣) Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٩١ شكل ٣٣٨ — ٣٤١ وصفحة ٢٩٣ شكل ٣٤٣ — ٣٤٦ وصفحة ٢٩٥ شكل ٣٤٧ — ٣٥٠ ولوحة ٥٠ جـ و ٥١ أ و ب و جـ .

برجا قد تطرق إليها التلف واختفت عن الأنظار : ذلك أنه قد اصطلح فى ذلك الوقت الذى أنشىء فيه قصير عمرة على رسم ثمانية وأربعين برجا فى حين أن رسوم قصير عمره لم تشتمل إلا على سبعة وثلاثين برجا[1] فقط .

ومع هذا فلم يصلنا أثر علمى يعادل فى أهميته ودقته العلمية هذه الرسوم التى تعتبر وثيقة ذات قيمة كبيرة فى دراسة الفلك[2] . وتشبه الرسوم النجمية فى قبة الغرفة الثالثة فى حمام قصير عمره الرسوم النجمية من العصر اليونانى الرومانى والرسوم المنقولة عنها كما يمثلها مخطوطة Codex Vat. graec. 1087 التى ترجع إلى القرن الخامس عشر الميلادى ، ومخطوطة بطلميوس Codex Vat. gr. 1291 التى ترجع إلى القرن التاسع الميلادى . ومن جهة أخرى إذا قورنت رسوم قصير عمره بكرة درسدن The Dresden Globe[3] يلاحظ أن رسوم قصير عمره تمثل حلقة اتصال بين الأسلوب الكلاسيكى و بين الأسلوب الذى ساد فى العصور الوسطى المتأخرة فى بلاد الشرق . وفضلا عن ذلك فإنها تعتبر مرحلة بين الأعمال الفلكية الكلاسيكية المتأخرة و بين المؤلفات الفلكية العربية العظيمة التى كتبت بعد هذه الرسوم بنحو خمسين سنة .

وهكذا يتضح أن صور قصير عمره تشتمل على موضوعات كثيرة مختلفة : إذ أنه إلى جانب الصور المشهورة مثل صورة « الخليفة على عرشه » وصورة «أعداء الإسلام » وصورة « بروج السماء » رسمت مناظر صيد واستحمام ورقص وتدريبات

---

(١) Arthur Beer, The Astronomical Significance of the Zodiac of Qusayr Amra و Creswell (K.A.C.), Early Muslim Architecture جزء ١ صفحة ٢٩٧ — ٣٠٣ .

(٢) Fritz Saxl, The Zodiac of Qusayr Amra فى Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٨٨ — ٢٩٥ .

(٣) المرجع نفسه صفحة ٢٩٢ .

رياضية وحرف صناعية بالإضافة إلى صور سافرة وأشكال رمزية ، ورسوم حيوان وطير ، وزخارف هندسية ونباتية .

ولقد حاول بعض العلماء تحليل الوحدات المختلفة التى تتألف منها هذه الصور وإرجاعها إلى أصولها الفنية ، فوجدوا أن أشد التأثيرات ظهورا هى التأثيرات الفنية الهلينية ؛ وهذه تتضح فى موضوعات بعض الصور : مثل تمثيل الشعر[١] والتاريخ[٢] والفلسفة[٣] والنصر[٤] برسوم آدمية وضع عليها أسماؤها باللغة اليونانية ، ومثل رسم كيوبيد[٥] ، ومثل الصور التى يرجح أنها ترمز إلى مراحل العمر[٦] .

وفضلا عن ذلك فإن بعض الثياب وأكاليل الغار مستعارة من الفن الهلينى[٧] .

أما من حيث الأسلوب فأغلب الصور ذات طابع هلينى يلاحظ فى طريقة التعبير عن الحركة ، ومحاولة التجسيم ، وتزويد الصور بحيوية ، والقرب من الواقع ، والبعد عن الزخرفة ؛ وتتضح هذه المميزات فى صور الاستحمام[٨] ، والتدريبات الرياضية[٩] ، وصور الموضوعات المختلفة فى الغرفة الأولى والثانية من الحمام[١٠] .

ولقد ظهر أن بعض صور قصير عمره شديد الشبه بصور هلينستية فى سورية نفسها : من ذلك مثلا أن ثوب إحدى الراقصات المرسومة فى بعض المعينات

---

(١) انظر صفحة ٥٨ .
(٢) انظر صفحة ٥٨ .
(٣) انظر صفحة ٥٨ .
(٤) انظر صفحة ٥٠ .
(٥) انظر صفحة ٥٤ وشكل ٣ .
(٦) انظر صفحة ٥٥ .
(٧) Encyclopaedia of Islam جزء ١ صفحة ٣٣٨ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٨ .
(٨) انظر صفحة ٥٢ .
(٩) انظر صفحة ٥٢ .
(١٠) انظر صفحة ٥٤ — ٥٦ وشكل ٣ .

فى قبوة الغرفة الأولى من الحمام فى قصير عمره [١] يشبه ثوب أحد الأشخاص فى بعض صور الصالحية (دورا — أوروبس) التى تقع على الفرات على بعد ١٤٠ ميلا شرقى تدمر (پالميرا) [٢] . ومن ذلك أيضا التشابه الواضح بين بعض صور قصير عمره و بين بعض صور السيناجوج فى الصالحية نفسها [٣] (دورا — أوروبس) . كما لوحظ الشبه بين زخرفة قبوة الغرفة الأولى من الحمام بالمعينات و بين زخرفة بالفسيفساء عثر عليها فى مادبا [٤] التى لا تبعد عن قصير عمره بأكثر من ٥٠ ميلا [٥] ، وكذلك بين زخرفة أخرى من الفسيفساء أيضا اكتشفت بالقدس ، و بين زخرفة ثالثة بالفسيفساء أيضا عثر عليها فى جبل الزيتون [٦] .

ومن التأثيرات السورية التى تظهر فى صور قصير عمره تأثيرات سورية بيزنطية تتضح فى رسوم العمائر فى خلفيات الصور ، وفى رسوم الأعمدة اللولبية أو الحلزونية [٧] .

و إلى جانب هذه التأثيرات التى تعتبر ذات أصل هلينى تتضح فى صور قصير عمره تأثيرات من فن مختلف هى التأثيرات الساسانيّة . وتظهر هذه التأثيرات الساسانية بشكل واضح فى الصورة التى تسمى بصورة « أعداء

---

(١) Creswell المرجع نفسه لوحة ٤٩ .

(٢) المرجع نفسه شكل ٣١٧ المواجه لصفحة ٢٨٢ .

(٣) Milet, Les Peintures de la Synagogue de Doura — Europos 245 — 256 après J. C لوحة ١ .

(٤) Revue Biblique لسنة ١٨٩٢ شكل على صفحة ١١٨ .

(٥) Creswell المرجع نفسه شكل ١٣٨ على صفحة ٢٦٦ .

(٦) Revue Biblique لسنة ١٨٩٥ صفحة ٨٦ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٧ .

(٧) Encyclopaedia of Islam جزء ١ صفحة ٣٣٨ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٨ .

الإسلام »[١] : ذلك أن ترتيب الأشخاص فى صفوف مستمد من التقاليد الساسانية التى تلاحظ فى بعض المنحوتات الحجرية الساسانية عند بيستون ، ونقش رستم ، ونقش رجب ؛ كما أن بسط الأيدى إلى الأمام من المراسيم الساسانية التى ترمز إلى الخضوع والاستسلام[٢] ، و يستنبط ذلك مما جاء فى وصف لإحدى الصور فى كرمان شاه تمثل خضوع ملوك الأرض لكسرى وهو متربع على عرشه ؛ وقد أشار إلى هذه الصورة ياقوت[٣] . والحق أن صورة « أعداء الإسلام » قريبة جداً من حيث الموضوع والأسلوب والتفاصيل من الصور الساسانية .

وتشتمل صور قصير عمره على تأثيرات ساسانية أخرى : من ذلك أسلوب رسم بعض الحيوان ، وكذلك وضعها أمام شجرة أو غصن كما هى الحال فى صور بعض المعينات فى قبوة الغرفة الأولى من غرف الحمام[٤] ، ذلك الأسلوب الذى شاع استعماله فى الفن الساسانى كما يتضح فى أمثلة كثيرة[٥] .

وهكذا نلاحظ أن صور قصير عمره تشتمل على نوعين رئيسيين من التأثيرات : هما التأثير السورى الهلينستى والتأثير الساسانى . وإذا كانت المظاهر الهلينستية السورية هى الغالبة فإن ذلك أمر طبيعى ذلك أن قصير عمره مبنى سورى لابد أن يتأثر بالتقاليد السورية السائدة : ولكن يجب ألا نغفل هنا التأثير الساسانى الواضح الذى استطاع الفنان أن يجمع بينه و بين الأساليب السورية الهلينستية جمعاً غير متنافر . ويمكن تفسير الجمع بين العناصر السورية الهلينستية و بين

---

(١) انظر صفحة ٥٠ — ٥٢

(٢) Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٨ — ٢٦٩ .

(٣) المرجع نفسه صفحة ٢٦٩ .

(٤) المرجع نفسه لوحة ٤٩ .

(٥) انظر Pope (A. U.) A Survey of Persian Art جزء ١ صفحات ١٧٧ و ٢٠٤ و ٢٢٨ .

العناصر الساسانية فى صور قصير عمرة بأن هذا القصير — وإن كان مبنى مقاما على أرض سورية — لم يعد يتبع سورية المسيحية الهلينستية ، ولكنه يتبع سورية التى كانت قد صارت منذ أكثر من نصف قرن من الزمان عاصمة الإمبراطورية العربية الإسلامية الواسعة الأرجاء ، والتى صار يفد إليها أساليب وطرز مختلفة من سائر أنحاء الإمبراطورية ، ولا سيما إيران ، والتى أخذت تحاول التوفيق بين هذه الأساليب الفنية المختلفة لتصوغ منها أسلوباً إسلامياً موحداً .

ومن الواضح أن الأساليب التى حاول الأمويون أن يستمدوا منها أسلوبهم هى الأساليب المحلية فى سورية ومصر وغيرها التى تكونت أساساً من مزيج من الفنون الهلينستية المحلية والفن البيزنطى بالإضافة إلى التقاليد المحلية القديمة ، وكذلك من الأسلوب الساسانى فى إيران الذى لم يكن هو أيضاً يخلو من عناصر هلينستية — وإن غلب عليه الطابع الوطنى الإيرانى .

والحق أن الصور المائية فى العصر الأموى تتميز بمحاولة الجمع بين هذين التيارين : السورى والساسانى . وقد وضح الجمع بينهما فى صور قصير عمرة ؛ غير أنه أكثر ظهوراً فى صورتين مائيتين أخريين عثر عليهما فى نوفمبر سنة ١٩٣٦ فى قصر الحير الغربى فى تدمر (بالميرا) الذى شيده هشام بن عبد الملك (٧٢٤ — ٧٤٣ م) وهاتان الصورتان محفوظتان الآن فى المتحف الوطنى فى دمشق [١] . وهما مستطيلتا الشكل ، وفى حالة جيدة من الحفظ ، وإن كان التلف قد تطرق إلى الأجزاء السفلى منهما .

ونجد الصورة الأولى [٢] إطار مزخرف بمربعات متصلة الرءوس . ويملأ هذه المربعات وكذلك المثلثات الناتجة من تقابل رءوسها زخارف نباتية محورة .

---

(١) Daniel Schlumberger, Deux Fresques Omeyyades فى Syria عدد ٢٥ صفحة ٨٦ — ١٠٢ .

(٢) المرجع نفسه لوحة ١ .

ويلاحظ أن الألوان المستخدمة فى هذه الصورة تميل بصفة عامة إلى التألق .

وتنقسم الصورة رأسياً إلى ثلاثة أقسام . ويشمل القسم الأعلى صورة عقدين متصلين ،ويقف تحت العقد الأيمن رجل ينفخ فى مزمار وأمامه أربع زهرات ، ويقف تحت العقد الأيسر امرأة تعزف على قيثارة[١] . ويشاهد فى القسم الأوسط صورة فارس قد امتطى صهوة جواده الراكض ، وشرع يرمى غزالا بسهم[٢] . أما القسم الأسفل — وهو أكبر الأقسام — فلا تزال فيه آثار صور آدمية وحيوانية ربما كانت تمثل مناظر صيد فى بعض الأقسام ، وفلاحا يسوق مواشيه أو صياداً ومعه صيده فى قسم آخر .

أما الصورة الثانيـة[٣] فيحدها شريط تزخرفه أفرع نباتية تؤلف دوائر ويتفرع منها عناقيـد عنب وأوراق نباتية . وفى وسط هذه الصورة ميدالية يحف بها شريط من حبات اللؤلؤ ، وبها صورة نصفية لسيدة فى وضع مواجه ، وقد أمسكت بيديها منديلا مملوءاً فاكهة ، ويزين عنقها عقد من حبات اللؤلؤ وتحته يلتف ثعبان[٤] . ويشاهد فوق الميدالية كائنان بحريان خرافيان متقابلان على أرضية ذات زخارف نباتية ، ويمسك كل منهما فى يده بعصا ؛ ويتألف كل من الـكائنين من النصف العلوى لإنسان ، والنصف السفلى لسمكة[٥] . ويرى أسفل الميدالية بقايا صور حيوان وطير وزخارف نباتية .

وتشتمل هاتان الصورتان على التأثيرين الساسانى والسورى . وتتضح الملامح الساسانية بشكل ظاهر فى الصورة الأولى ، إذ تظهر فى منظر صيد

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفيـة والتصاوير الإسـلامية شكل ٨٠٦ .

(٢) المرجع نفسه شكل ٨٠٧ .

(٣) Schlumberger المرجع نفسه لوحة ب .

(٤) الدكتور زكى محمد حسن : الأطلس شكل ٨٠٨ .

(٥) المرجع نفسه شكل ٨٠٩ .

الغزال[١] ، وفى وضعه المعقد[٢] ، وفى وضع ذراعى الفارس[٣] ؛ بل إن موضوع الرسم الأوسط فى الصورة الأولى ربما يمثل النصف الأول من قصة بهرام مع محظيته التى ذكرتها الشاهنامه وغيرها من القصص الفارسية ، والتى كثيراً ما صورت فى الفن الإسلامى[٤] . كما نلاحظ التأثيرات الفارسية فى شكل ملابس الموسيقيين[٥] ، وفى الوحدات الزخرفية فى الشريط الذى يحف بالصورة الأولى[٦] ، وفى زخارف كوشات العقود التى تشبه مثيلاتها فى المبانى[٧] . وفضلا عن ذلك فإن الصورة الثانية تشتمل أيضاً على بعض تأثيرات ساسانية تتمثل فى إطار الميدالية الذى تزخرفه حبات اللؤلؤ الساسانية[٨] ؛ بل إن نوع الإطار نفسه ربما كان مستعاراً من أمثلة فارسية قديمة[٩] .

---

(١) انظر Sarre, Iranische Felsreliefs صفحة ٢١١ .

(٢) انظر Pope (A. U.), A Survey of Persian Art جزء ١ صفحة ٢١٤ .

(٣) Sarre, Iranische Felsreliefs .

(٤) ملخص هذه القصة أن بهرام جور أراد يوما أن يثبت لمحظيته براعته فى الصيد فرمى غزالا بقطعة من الطين المتجمد فى أذنه فرفع الغزال حافره ليحك أذنه فضربه بهرام جور بسهم ربط بين الحافر والأذن ؛ ولكن المحظية لم تقابل هذا العمل بما كان ينتظره بهرام جور من إعجاب بل قالت إن أى شىء يمكن تحقيقه بالمران ، فغضب بهرام جور وألقى بها إلى الأرض وأمر أحد أتباعه بقتلها . وبعد الحادثة بسنتين شاهد الملك أمرا عجيباً : شاهد امرأة تحمل بقرة ضخمة وتصعد بها عدداً كبيراً من الدرج ، مما أدهش الملك ولكن السيدة قالت : يامولاى إن كل شىء يمكن تحقيقه بالمران . ثم كشفت له عن شخصيتها فإذا بها محظيته التى كان قد غضب عليها ؛ وكان التابع قد أطلق سراحها فأخذت تتمرن على حمل البقرة منذ كانت عجلا صغيراً وهكذا أخذت تقوى عضلاتها يوماً بعد يوم . وأحس الملك أنه أخطأ فى حقها فعفى عنها واعتذر لها .

(٥) انظر Pope (A. U.). A Survey of Persian Art جزء ١ صفحة ٢٣٠ .

(٦) انظر Sarre, Iranische Felsreliefs صفحة ٢١٠ .

(٧) انظر Herzfeld, Tor von Asten صفحة ١١٧ — ١١٩ .
Pope (A. U.), A Survey of Persian Art جزء ١ صفحة ١١٤ و ٢٢٣ ب .

(٨) A Survey of Persian Art جزء ١ صفحة ٢٠٠ .

(٩) A Survey of Persian Art جزء ١ صفحة ٢٠٤ ؛ Herzfeld, Die Malerien von Samarra صفحة ٢٧ .

وإلى جانب التأثيرات الساسانية تظهر فى رسوم قصر الحير الغربى تأثيرات سورية . وتظهر هذه التأثيرات بشكل أوضح فى الصورة الثانية فالميدالية بما فيها من صورة رمزية ربما تمثل « حى » (؟) يمكن مقارنتها بصور الفسيفساء البيزنطية فى انطاكية ، كما يرجح أن الكائنات البحرية الخرافية قد استعيرت من أمثلة هلينية رومانية ؛ وفضلا عن ذلك فإن كثيراً من العناصر الزخرفية كالأفرع النباتية التى تتموج على شكل دوائر وكذا عناقيد العنب قد شاع استعمالها فى الفن السورى المسيحى . وبالإضافة إلى ذلك يلاحظ فى هذه الرسوم وحدات عرفها الفن الأموى فى سورية من ذلك رسم العقد على شكل حدوة الفرس فى الصورة الأولى الذى يظهر طرازه فى عقود المجاز والعقود السفلى فى الأروقة فى الجامع الأموى بدمشق(١) . كما أن الزخارف المرسومة فى كوشات عقدى الصورة الأولى تشبه بعض زخارف الفسيفساء فى قبة الصخرة(٢) ؛ وفضلا عن ذلك فإن رسوم الصورة الثانية شديدة الشبه بصور قصير عمرة ، كما أن الأفرع النباتية التى تؤلف دوائر تشبه الدوائر الزخرفية فى رسوم قصير عمرة(٣) . وكذلك زخارف هذه الصورة الثانية تشبه بعض زخارف مثلثات قصر المشتى .

وهكذا يتضح أن صور قصر الحير الغربى تتألف من عناصر ساسانية ومن عناصر سورية : هلينستية ومسيحية وأموية اجتمعت معاً جنباً الى جنب من غير تنافر . غير أنه من الواضح أن العناصر الساسانية فى هذه الصور قد زادت عنها فى قصير عمرة بحيث صارت على قدم المساواة مع العناصر السورية إن لم تكن تفوقها . وليس من الغريب أن يأخذ الطابع الفارسى فى التغلغل فى الإنتاج

---

(١) Creswell : المرجع نفسه صفحة ١٣٧ — ١٣٩ وشكل ٧٥ و ٧٨ ؛ ربما نشأ هذا العقد فى إيران أو فى الهند ؛ غير أنه تطور وشاع استخدامه فى أسبانيا وشمال افريقية أثناء العصر الإسلامى .

(٢) Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٠١ و ٢٠٩ و ٢٦٠ — ٢٦١ وشكل ٥٣٣ و ٥٣٤ .

(٣) المرجع نفسه لوحة ٥٠ .

الإسلامى : ذلك أن الإمبراطورية الساسانية كانت على قسط كبير من التحضر والمدنية والتقدم الفنى قبل أن يفتحها العرب . ومن ثم ورث المسلمون تقاليدها وأنظمتها وحضارتها ، وورثوا — فيما ورثوا — فنونها وأساليبها وطرزها . ومن جهة أخرى أخذ الفرس يدخلون فى الإسلام ، ويساهمون فى مختلف نواحى النشاط فى الإمبراطورية الإسلامية ، ومن ثم ظهر أثرهم فى نظمها الاجتماعية وحياتها العقلية وطرزها الفنية . والحق أن موقف المسلمين من الحضارة الفارسية كان يتسم بالتسامح — بعكس موقفهم من الحضارة البيزنطية — وربما رجع ذلك إلى أن العداء بين الإسلام والفرس قد زال سريعا بزوال الدولة الساسانية ، وخضوع بلادها خضوعا تاما للدولة الإسلامية ، فى حين أن الدولة البيزنطية التى — وإن كانت قد ألحق بها المسلمون كثيرا من الهزائم ، وكسبوا منها زيدة أقاليمها — ظلت تناوئهم العداء طوال مئات من السنين . ومن ثم لم يجد المسلمون غضاضة فى أن يشيدوا بمجد الفرس ، وأن يتغنوا بحضارتهم ، بل وأن يفخر بعضهم بالانتساب إليهم ، وأن يحاول تفضيلهم على العرب أنفسهم . وهكذا كان من الطبيعى أن يأخذ الطابع الفارسى فى الازدياد فى المجتمع الإسلامى إلى أن كتبت له السيادة التامة فى عصر العباسيين الذين قامت دولتهم على أكتاف الفرس .

ومن المظاهر الإسلامية التى وضح فيها تغلغل الطابع الفارسى التصوير الإسلامى إذ استمد كثيراً من مقوماته من الدولة الساسانية التى ازدهرت فيها فنون التصوير لا سيما فى عصر مانى . ولقد كان مانى مصوراً ماهراً استخدم التصوير فى نشر مذهبه الجديد . وعلى الرغم من أن إيران قد قضت على المذهب المانوى فقد وجد هذا المذهب أشياعا له فى قبائل الأويغور التركية بوسط آسيا ، ومن ثم صار للتصوير الدينى مكانته بين هذه القبائل ؛ وقد كشفت الحفائر التى قام بها لوكوك[1] وجرينفيدل[2] فى مدينة خوجو عاصمة قبائل الأويغور عن بقايا

---

(١) Le Coq.

(٢) Grunwedel.

رسوم حائطية ، وكتب مصورة ترجع إلى القرن الثامن الميلادى وإلى القرن التاسع ، ويتضح فى هذه الرسوم الأسلوب الساسانى . ومن المعروف أن كثيرا من أتباع مانى قد هاجروا إلى بلاد العراق فى القرن الثامن الميلادى حيث قويت شوكتهم فى عهد المأمون (٨١١ — ٨٣٣ م) ؛ غير أنهم لم يلبثوا أن تعرضوا لبلاء شديد فى القرن العاشر الميلادى ؛ وقد كتب ابن الجوزى فى كتاب «المنتظم» أنه فى سنة ٣١١ ﻫ (٩٢٣ م) « أحرقت على باب العامة ببغداد صورة مانى وأربعة أعدال من كتب الزنادقة فسقط منها ذهب وفضة مما كان على هذه الكتب ، وكان له قدر »[١] .

والحق أن التصوير لم يقض عليه فى إيران بالقضاء على الدولة الساسانية : ذلك أن الحفائر الحديثة فى نيسابور قد كشفت عن صور مانية مرسومة على الجص ترجع إلى نهاية القرن الثانى الهجرى أو بداية الثالث (أواخر القرن الثامن الميلادى أو أوائل التاسع) مما يشير إلى ازدهار مدرسة للتصوير فى بلاد الفرس . ويرجع الفضل فى اكتشاف هذه الصور إلى الحفائر الأثرية التى تولاها متحف المتروبوليتان للفن فى نيويورك فى سنى ١٩٣٦ و١٩٣٧ و١٩٣٩ .

ومن هذه الصور رسوم لونت بلون واحد ؛ وأهمها صورة نقلت إلى متحف طهران ، وهى محددة باللون الأسود ؛ وتمثل هذه الصورة صيادا ممتطيا جواده وهو يركض ، وقد ارتدى فاخر الثياب ، ووضع على رأسه خوذة وتمنطق بحزام ومعه سيفان ودرع مستدير الشكل ، وحمل بازا فوق رسغه الأيسر ، وربط إلى سرجه حيوانا أشبه بأرنب برى . وغنى عن البيان أن نذكر أن هذه الصورة ساسانية الطابع . إذ نلاحظ التقاليد الساسانية فى الموضوع ، وفى إتقان رسم الفرس ، وفى ملابس الصياد ؛ كما أن آسيا الوسطى قد تركت أثرها فى بعض التفاصيل مثل السيفين والخوذة[٢] .

---

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٨٩ .

(١) ديماند : الفنون الإسلامية ترجمة الأستاذ أحمد عيسى صفحة ٣٨ .

وإلى جانب الرسوم ذات اللون الواحد عثر فى نيسابور على صور متعددة الألوان استخدم فى رسمها اللون الأسود ، والأبيض ، والأزرق ، والأحمر بدرجات وكثافات مختلفة ؛ وتمثل هذه الصور موضوعات مختلفة : بعضها يمثل صور زهريات [١] ، وبعضها يمثل وجوه بشر وشياطين [٢] . وعلى الرغم من أن هذه الرسوم ذات طابع ساسانى صرف يشاهد مثلا فى رسوم الأفرع ذات الثلاث وردات [٣] فإن هذه الصور تشتمل على بعض الملامح الهلينستية التى لم تكن غريبة عن الفن الساسانى القديم . وتظهر هذه الملامح فى طريقة رسم الثياب بشىء من واقعية الفن الهلينستى .

وليس من شك فى أن هذه الصور التى اكتشفت فى نيسابور — فضلا عن صور أخرى عثر عليها فى بعض أنحاء إيران — تدل على ازدهار مدرسة للتصوير فى إيران كانت تتبع التقاليد الساسانية ؛ ومن الواضح أن هذه المدرسة كانت على درجة كبيرة من الحيوية والنشاط بحيث أثرت تأثيرا كبيرا فى أساليب التصوير العباسية والفاطمية .

ولقد ظلت هذه المدرسة محتفظة بحيويتها فى إيران . ويشهد بذلك الصور المائية التى عثر عليها والتى يرجح أنها ترجع إلى القرن الثانى عشر الميلادى . وتعتبر هذه الرسوم تطورا طبيعياً للتقاليد الفنية الإيرانية التى أثبتت حفائر متحف المتروبوليتان فى مدينة نيسابور وجودها منذ العصور الإسلامية الأولى والتى سبق أن أشرنا إليها [٤] .

---

(١) Bull. Metropolitan Mus. Art جزء ٣٣ لسنة ١٩٣٨ شكل ٤ و ٥ .

(٢) المرجع نفسه شكل ٧ و ٨ و ٩ .

(٣) المرجع نفسه شكل ٥ ؛ ديماند : الفنون الإسلامية ترجمة الأستاذ أحمد عيسى ، صفحة ٣٩ — ٤١ .

(٤) انظر صفحة ٦٦ .

ومن هذه الرسوم صورة مائية محفوظة بمتحف طهران [١] . وتشتمل هذه الصورة على صفين من الرسوم الآدمية ، يشاهد فى الصف العلوى ثلاثة أشخاص ، وفى الصف السفلى اثنان . ويلاحظ أن سحنة الرسوم الآدمية فى هذه الصورة تتميز ببعض الملامح الصينية ؛ كما أن أسلوب الرسم مسطح يعتمد على الخطوط ، وليس فيه أى تعبير عن المساحة أو العمق ، أو أية محاولة للتجسيم ، كما أن فيه إهمالا تاما لقواعد المنظور .

ومن الرسوم الإيرانية أيضاً رسم محفوظ فى مجموعة هيراماناك فى نيويورك [٢] ، وهو فى حالة سيئة من الحفظ ؛ ويمثل مجموعة من النساء أمام مبنى به عقد نصف دائرى ؛ ومن الواضح أن المبنى كان يكسو واجهته زخارف معمارية لا تزال آثارها باقية . ومن الملاحظ أن هذه الرسوم قريبة الشبه من تصاوير المخطوطات الإيرانية فى القرن الثالث عشر [٣] .

ولم تسد التقاليد الساسانية فى إيران الإسلامية فحسب بل إن هذه التقاليد تغلغلت فى سائر أنحاء العالم الإسلامى ولا سيما فى مواطن الخلافة العباسية . ولقد كان من الطبيعى أن تنتصر الأساليب الساسانية فى العصر العباسى : ذلك أن الدولة العباسية قامت على أكتاف الموالى من الفرس الذين عملوا على إحياء التقاليد الساسانية وصبغوا الدولة بصبغة فارسية . غير أنه لم تلبث هذه التقاليد الفنية الساسانية أن تطورت إلى فن إسلامى له طابع خاص ، وإذا اعتبرنا العصر

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٣٠ .
(٢) المرجع نفسه شكل ٨٣١ .
(٣) الدكتور زكى محمد حسن : الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى صفحة ٨٣ — ٨٤ ؛ Pope, Survey جزء ٢ صفحة ١٣٧٥ — ١٣٧٦ ؛ Pope, An Introduction to Persian Art صفحة ٤٨ — ٤٩ ؛ W. Hauser & Ch. Wilkinson, The Museum's Excavations at Nishapur فى Bull. Metropolitan Museum of Art جزء ٣٧ صفحة ٨٨ و ١١٦ — ١١٩ ؛ Schlumberger (D.), Les Fouilles de Lashkari Bazar فى Afghanistan جزء ٦ رقم ٤ صفحة ٤٦ — ٥٦ .

الأموى وبداية العصر العباسى فترة صراع بين التقاليد الفنية التى كانت سائدة فى أقطار العالم الإسلامى قبل أن يفتحها العرب ، ولا سيما التقاليد المحلية فى سورية ومصر وشمال افريقية واسبانيا بما فيها من عناصر فنية محلية قديمة وهلينستية وبيزنطية ضد التقاليد الفنية الساسانية ، وفى الوقت نفسه فترة انتصار تدريجى للتقاليد الساسانية فإنه يمكن اعتبار هذه الفترة أيضاً مرحلة تكوين للطراز الإسلامى الخالص الذى سوف يظهر طابعه المميز فى تحف سامرا المختلفة فى العصر العباسى .

وقد أشارت المصادر التاريخية إلى إقبال العباسيين على استخدام التصوير فى تزيين قصورهم ومجالسهم . ولقد جاء فى كتاب « ألف ليلة وليلة » ما يفيد أن الخليفة هرون الرشيد (١٧٠ — ١٩٣ هـ / ٧٨٦ — ٨٠٩م) زخرف قاعة شيدها فى حديقة قصره ببغداد برسوم على نمط الرسوم الساسانية[١] . كما أنه من المعروف أن مجالس الخلفاء العباسيين كانت مزخرفة الجدران بالصور[٢] . وذكرت بعض المراجع أن على بن أفلح الكاتب البغدادى[٣] بنى دارا كبيرة زخرف جدرانها بصور مختلفة[٤] . وأشارت بعض المؤلفات إلى حمام ببغداد بناه شرف الدين هرون بن الوزير شمس الدين الجوينى كانت جدرانه مصقولة وتشمل صوراً آدمية متقنة مرسومة بالألوان الزاهية[٥] .

وبالإضافة إلى الأخبار التاريخية كشفت الحفائر التى أجريت فى سامرا عن

---

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٤٢ ؛ Grohman (A.) & Arnold (Th.), The Islamic Book صفحة ١ و ١٠١ .

(٢) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٥ ؛ ابن الخانطة : العزيزى المحلى . مخطوط .

(٣) توفى سنة ٥٣٣ هـ .

(٤) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٧ ؛ سبط ابن الجوزى : مرآة الزمان جزء ٨ صفحة ١٠٣ .

(٥) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٩ .

صور مائية مرسومة على الجص ترجع إلى العصر العباسى ؛ ويرجع الفضل فى حفظ تحف سامرا وصورها حتى تم كشفها فى العصر الحديث إلى أن هذه المدينة لم تعمر بالسكان سوى فترة قصيرة وذلك منذ أن أسسها المعتصم سنة ٢٢١ ﻫ (٨٣٠ م) كعاصمة رسمية إلى أن هجرها الخليفة المعتمد سنة ٢٧٦ ﻫ (٨٨٩ م) ؛ ثم هجرت المدينة بعد ذلك وخربت وأهمل أمرها وانكمشت إلى قرية صغيرة . واختفت أطلالها وآثارها تحت الأكوام .

والحق أن طراز سامرا الذى يتمثل فى التحف التى كشفت عنها الحفائر لا يمثل طراز مدينة واحدة ، وإنما يمثل الطراز الذى كان سائداً فى مراكز الخلافة العباسية فى ذلك الوقت كبغداد وغيرها من المدن الهامة ، والذى أخذ ينتشر بعد ذلك إلى سائر أنحاء العالم الإسلامى .

وقد بدأت أعمال الحفر الحديثة فى موقع سامرا فى سنة ١٩٠٧ حينما قام فيولايه[١] ببعض تحقيقات مبدئية ؛ غير أن الاكتشافات الأثرية الحديثة تمت بفضل البعثة الألمانية التى بدأت أعمالها بعد ذلك بوقت قصير . وقد أشرف على هذه البعثة العالمان الكبيران زاره[٢] وهرتسفلد[٣] اللذان كشفا عن عمائر سامرا وتحفها كشفاً علمياً منظماً . ومما كشفت عنه هذه الحفائر صور مائية مرسومة على الجص عثر عليها فى بعض عمائر سامرا ولاسيما أجنحة الحريم فى قصر الجوسق الخاقانى . ولقد صور هرتسفلد هذه الرسوم ونسخ كثيراً منها ؛ ثم حاول نقلها ، ولكنها فقدت أثناء الحرب العظمى الأولى (١٩١٤ — ١٩١٨م) ؛ وهكذا لم يبق لنا من هذه التصاوير غير جزء ضئيل تطرق التلف إليه ، وغير الصور والدراسة التى ضمنها هرتسفلد كتابه المشهور عن صور سامرا[٤] .

---

(١) Viollet.

(٢) Sarre.

(٣) Herzfeld.

(٤) Die Malereien von Samarra وهو أحد المؤلفات التى نشرت عن حفائر سامرا Die Ausgrabungen von Samarra . وهذا الكتاب يضم ٨٨ لوحة فنية و ٨٣ رسماً لشرح اللوحات .



شكل ٤: صورة مائية على الجص من سامرا.
(٢٢١ — ٢٧٣ هـ / ٨٣٦ — ٨٨٩ م).

وتمثل صور سامرا كثيراً من الموضوعات: فمنها صور راقصات وفارسات في ساحات مربعة أو مثمنة، ونساء شبه عاريات وصيادات وموسيقيات، وأشكال آدمية مع طير وحيوان. وأفرع نباتية على شكل دوائر أو على هيئة رسوم لولبية داخلها صور آدمية وحيوانية، وصور حيوان وطير وأسماك ونبات؛ ورسوم رجال تحت عقود، وقسس أو كهنة من الرجال والنساء، وأفاريز وإطارات. فضلا عن بعض أسماء عربية، وبقايا كلمات يونانية(١).

ومن رسوم سامرا الجديرة بالذكر صورة عثر عليها في قاعة القبة بجناح الحريم من الجوسق الخاقاني (شكل ٤): وهي في مربع طول ضلعه نحو نصف متر.

---

(١) أحمد تيمور: التصوير عند العرب بإخراج الدكتور زكي محمد حسن لوحة ٦ شكل ١٥ — ٢٠ ولوحة ٧ شكل ٢١ — ٢٦؛ الدكتور زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١١ — ٨٢٣.

وتمثل هذه الصورة[١] راقصتين فى وضع متماثل و بينهما طبق به فاكهة ؛ وتشاهد الراقصتان ترقصان رقصة مزدوجة ، وقد تداخلت ذراع إحداهما فى ذراع الأخرى، وترتدى كل منهما رداء له طيات زخرفية على شكل دوائر المياه المتكسرة ، وتتمنطق كل من الراقصتين فى أسفل خصرها حزام لتجسيم البطن أثناء الرقص ، وتضع على ذراعيها وشاحا يتدلى طرفاه أسفل الذراعين . وتمسك بإحدى يديها خلف رأسها قنينة طويلة العنق ، وكروية الجسم ، و باليد الأخرى أمامها صحنا مزخرف الظاهر بخطوط رأسية . ولكل من الراقصتين أربع ضفائر من الشعر فضلا عن قصة ترخى بين الصدغ والأذن . وتتعصب كل منهما بمنديل ، و يتدلى من أذنها قرط . وكل من الراقصتين فى وضعة ثلاثية الأرباع .

و يلفت النظر فى هذه الصورة طريقة رسم طيات الثياب . و يمكن أن يلاحظ فى رسمها أسلوبان : الأسلوب الأول رسم الطيات بشكل زخرفى يشبه دوائر المياه المتكسرة ؛ و يظهر هذا الأسلوب فى رسوم طيات ثوبى الراقصتين فوق البطن وفى طيات ثوب الراقصة اليسرى ، وفى طيات ثوب الراقصة اليمنى فوق الركبة اليسرى . أما الأسلوب الثانى فهو قريب من الواقع و يتمثل فى رسم الطيات على هيئة خطوط منسابة تشع من مركز تجمع واحد ؛ و يتضح هذا الأسلوب فى ثوب الراقصة اليمنى بين الساقين . وسوف يستعمل هذان الأسلوبان فيما بعد فى تصاوير المخطوطات من المدرسة العربية التى اصطلح على تسميتها باسم مدرسة بغداد أو المدرسة السلجوقية[٢] .

ومن الرسوم المهمة فى سامرا صورة مرسومة على نصف أسطوانة من الفخار مطلية بماء الجير . وهذه الأسطوانة واحدة من اثنتى عشرة أسطوانة صغيرة كانت مدفونة فى إحدى الحفر تحت قاعة من قاعات العرش بالجوسق الخاقانى و يبلغ قطر الأسطوانة

---

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب لوحة ٦ شكل ١٦ ؛ الألفى شكل ٨١٢ .
(٢) انظر بعد .

عشرين سنتيمترا وطولها نحو ثمانين . وكانت هذه الأسطوانات تشمل رسما فى نصف مساحتها الأسطوانية بينما ظل النصف الآخر الخالى أبيض لا رسم فيه .

وتمثل الصورة[١] المرسومة على الأسطوانة التى نحن بصددها رجلا أو امرأة تحمل فوق كتفيها حيوانا ، ويحف بالصورة إطار مستطيل الشكل تزخرفه حبات اللؤلؤ . ويرتدى الإنسان المرسوم قميصا طويلا فوق سروال يصل إلى القدمين ، وهو فى وضع مواجهة تامة ، وينمو من أسفل الصورة على الجانبين فرعان نباتيان يتفرع كل منهما إلى عدة أفرع تنتهى بأوراق محورة . ويبدو أنه كان يحف بالوجه هالة مستديرة .

ومن الملاحظ أن الثوب هنا خال تماما من الطيات التى استعيض عنها بوحدات من زخارف نباتية تتكرر على القميص فتملؤه . وهذا هو الأسلوب الثالث من أساليب زخرفة الثياب فى رسوم سامرا وقد استعمل هذا الأسلوب أيضا فى تصاوير المخطوطات من المدرسة العباسية إلى جانب الأسلوبين اللذين سبقت الإشارة إليهما فى زخرفة أردية الراقصتين فى الشكل السابق . ومن الملاحظ أن الهالة المستديرة التى تحف برأس الشخص المرسوم قد شاع استعمالها أيضا فى تصاوير المخطوطات من المدرسة نفسها ؛ ولم تكن هذه الهالة فى التصاوير الإسلامية ترمز دائما إلى القداسة — على عكس وضعها فى الصور المسيحية .

وقد حاول بعض العلماء تفسير موضوع هذه الصورة . ومن المرجح أنها إما تمثل الجزء الأخير من قصة بهرام جور ومحظيته فتنة أو أزدة[٢] التى عرفت فى الأدب الفارسى وكثر تمثيلها فى الفنون الإسلامية[٣] ، وفى هذه الحالة تكون

---

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب شكل ٢٣ ؛ الأطلس شكل ٨٣٠ .

(٢) انظر صفحة ٦٣ حاشية ٤ .

(٣) من ذلك مثلا صورة فى مخطوط المنظومات الخمس للشاعر نظامى كتب فى تبريز للشاه طهماسب بين عامى ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ — ١٥٤٣ م) ومحفوظ فى المتحف البريطانى ؛ انظر Binyon (L.), The Poems of Nizami صفحة ٢٩ .

الصورة السيدة ، وإما تمثل قصة الراعي الصالح التي ورد ذكرها في الإنجيل (١) وشاع تمثيلها في الفن المسيحي (٢) ، وفي هذه الحالة تكون الصورة لرجل .

ولقد عثر في سامرا على رسوم فوقها أسماء مكتوبة باللغة العربية وأسماء أخرى مكتوبة باللغة اليونانية . ومن الأسماء العربية التي كانت مع الرسوم « أحمد ابن موسى » ؛ ويرجح أنه اسم أحد المصورين الذين ساهموا في رسم هذه الصور . ومما عثر عليه أيضاً كلمتا « مفلح » و « مشمس » ؛ وربما كانت هاتان الكلمتان من أسماء الفنانين كذلك لا سيما وأن اسم « مفلح » من الأسماء التي كانت مستعملة في ذلك الوقت . ويرى الأستاذ هرتسفلد أن هاتين الكلمتين قد تكونان من أصل آرامي ، وأن « مشمس » لقب لمساعد الشماس في الكنيسة ؛ ويرجح هذا الرأي كتابة الكلمتين فوق صور شديدة الشبه بالقسس ؛ ومع ذلك فربما كانت كلمة « مشمس » تمثل إحدى درجات المانويين الخمس التي ذكرها ابن النديم في « الفهرست » ؛ وفي هذه الحالة تمثل رسوم القسس كهنة مانويين لا مسيحيين (٣) .

أما الأسماء اليونانية فيرجح هرتسفلد أنها أسماء يونان اشتركوا في العمل .

ومن الواضح أن رسوم سامرا تشتمل على كثير من العناصر الساسانية تظهر في أسلوب تصوير بعض الراقصات (٤) ، وفي بعض الحيوان والطير (٥) ، وفي رسم

(١) الإصحاح العاشر من إنجيل يوحنا (الآية ١١ وما بعدها) .

(٢) من ذلك تمثال الراعي الصالح في متحف اللاتران بروما ، Wörmann (K.) Geschichte der Kunst جزء ٣ صفحة شكل ، وكذلك ناووس في المتحف قسطنطينية عليه نقش بارز يمثل السيد المسيح في الحالة نفسها ؛ راجع Neuss (W.) Kunst der Alten Christen شكل ٤٤ و ٤٤ و ٨٤ ؛ Herzfeld, Die Malereien von Samarra صفحة ٨٩ ؛ أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٢٥٢ — ٢٥٣ .

(٣) الفهرست صفحة ٤٦٥ ؛ أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٤٤ ؛ Herzfeld, Die Malereien von Samarra صفحة ٩٢ — ٩٤ .

(٤) قارن Herzfeld, Die Malereien von Samarra لوحة ٢ بـ Ars Islamica جزء ٦ لسنة ١٩٤٢ صفحة ١١٤ .

(٥) قارن رسم « عز » في Herzfeld, Die Malereien von Samarra لوحة ٦ بـ A Survey of Persian Art شكل ٢٠٤ و ٢٠٨ .

البطة ذات الشريط الطائر خلف رقبتها[١] ، وفى طريقة رسم الإطارات والأفاريز[٢] ، وفى وضع الصور فى مناطق كالمربعات والدوائر ، وفى مراعاة التماثل .

وبالإضافة إلى ذلك احتفظت هذه الرسوم ببعض التقاليد الأموية مثل قرون الرخاء[٣] التى تشبه الرسوم النوليبية المؤلفة من ورق شوكة اليهود Acanthus ورسوم الرخاء المعروفة فى زخارف الفسيفساء فى قبة الصخرة[٤] ، ومثل الرسوم الدائرية أو الحلزونية التى تشتمل على حيوان[٥] وقد سبق استخدام مثيلتها فى رسوم قصير عمره[٦] .

غير أنه يلاحظ أن رسوم سامرا — وإن احتفظت ببعض العناصر المنقولة عن الفنون الأخرى لاسيما عن الفن الساسانى — تمثل طرازاً إسلامياً له طابعه الخاص : ذلك أن هذه الوحدات الأجنبية ليست منقولة نقلا حرفياً عن الفنون الأجنبية ، وليست مجمعة معاً تجميعاً متنافراً ، ولكنها فى معظم الأحيان قد أسيغت وصيغ منها فن إسلامى له طابعه المميز ، ويمكن اعتباره ممثلا لبداية الأسلوب الإسلامى الصرف .

وتتميز صور سامرا بالتحوير ، والجمود ، وبالميل نحو الزخرفة ، واستخدام الخطوط ، وبالبعد عن الواقع وعن المنطق ، وبالتسطيح ، وبالنفور من التجسيم ومن التعبير عن العمق . والحق أن هذه المظاهر هى مميزات التصوير الإسلامى بصفة

(١) قارن الصورة فى Herzfeld المرجع نفسه لوحة ٩٤ بالصورة فى A Survey of Persian Art جزء شكل ٢١٥ .

(٢) انظر A Survey of Persian Art جزء شكل ١٧٧ و ٢٠٠ .

(٣) Herzfeld المرجع نفسه لوحة ١٢ — ١٤ .

(٤) Creswell المرجع نفسه شكل ٩٨ — ١٠٩ و ١٧٧ — ١٨١ .

(٥) الأطلس شكل ٨١٣ .

(٦) Creswell المرجع نفسه لوحة ٥٠ .

عامة[1] سواء أكان فى الرسوم على الجدران أم فى تصاوير المخطوطات أم فى زخارف الفنون التطبيقية .

وهكذا يلاحظ أنه كما كشفت حفائر سامرا عن طراز فنى إسلامى فى العمارة وفى المنحوتات الجصية ، وفى الخزف ، وفى غيرها من الفنون كذلك كشفت هذه الحفائر عن تصوير إسلامى له طابعه الخاص .

ويمثل طراز سامرا أسلوباً إسلامياً دولياً انتشر من مراكز الخلافة العباسية فى العراق إلى سائر أنحاء العالم الإسلامى : فمنذ منتصف القرن الثالث الهجرى يظهر هذا الأسلوب فى مختلف أقطار الخلافة العباسية فى العمارة والفنون التطبيقية كالتحف الخشبية والزخارف الجصية والخزف . ولقد كانت مصر من الأقطار التى ظهر فيها بشكل واضح صدى طرز سامرا فى العمارة والجص والخزف والمنحوتات الخشبية ، ولقد وضح هذا التأثير منذ أن جاء إلى مصر فى سنة ٢٥٤ هـ (٨٦٨ م) أحمد بن طولون الذى نشأ فى سامرا ، وحكم مصر فى أول الأمر نائباً عن بعض أمرائها الأتراك ، ثم استقل بحكمها بعد ذلك[2] .

وليس من شك فى أن أساليب سامرا فى التصوير المائى على الجص كان له أيضاً صداه فى عصر ابن طولون ومن جاء بعده من الولاة — شأنه فى ذلك شأن غيره من الفنون . وإذا كان لم يعثر على آثار طولونية من الصور فإن المصادر التاريخية تشير إلى اتخاذ بعض الطولونيين للصور والتماثيل : إذ جاء فى كتاب « الخطط » للمقريزى وصف للصور والتماثيل التى اتخذها خمارويه فى بستانه[3] . وفضلا عن ذلك عثر على قطع من الورق عليها صور يرجح أنها ترجع إلى العصر الطولونى[4] .

---

(١) انظر صفحة ٢٠ .

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : الفن الإسلامى فى مصر صفحة ٢١ .

(٣) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٩١ — ٩٣ ؛ الخطط جزء ١ صفحة ٤٨٨ .

(٤) الدكتور زكى محمد حسن : الفن الإسلامى فى مصر صفحة ١١٢ — ١١٤ .

وأعتقد أن التصوير الطولونى المتأثر بأسلوب سامرا قد ظل الأسلوب السائد فى مصر إلى أن جاء الفاطميون الذين ورثوا هذا الطراز فيما ورثوه من التقاليد الفنية الطولونية .

ولقد أولى الفاطميون التصوير والمصورين كثيراً من العناية والرعاية . ولقد جاء فى المصادر التاريخية ما يشير إلى ذلك : إذ ذكر المقريزى فى « الخطط » أن الآمر بأحكام الله الفاطمى شيد ببركة الحبش منظرة صور فيها عدداً من شعرائه و بلادهم وكتب فوق صورة كل منهم أبياتاً من الشعر نظمها الشاعر نفسه يمدح فيها الخليفة و يصف المنظرة[١] . ولقد اهتم أعيان الدولة الفاطمية بالمصورين وأقبلوا على إنتاجهم حتى أن بعض المصورين كانوا يشتطون فى الأجر و يبالغون فى تقدير إنتاجهم مبالغة كبيرة . من ذلك مثلا ما جاء من أن الوزير أبا محمد الحسن اليازورى الذى كان من هواة التصاوير قد اضطر أن يستدعى من العراق ابن عزيز المصور المشهور بعد أن قاسى الأمرّين من مبالغة القصير المصور المصرى فى الأجر[٢] .

و يبدو أن الفنان المسلم كان قد توصل فى هذا العصر إلى فهم أسرار الألوان ، و برع فى استخدامها للتعبير عن البروز أو العمق . و يستشف ذلك من منافسة تمت بين مصورين من العصر الفاطمى هما ابن عزيز والقصير اللذين سبقت الإشارة إليهما : إذ استطاع القصير أن يعبر عن العمق بأن صور راقصة كأنها داخلة فى حائط حنية وذلك بأن رسمها بثياب بيضاء على أرضية باللون الأسود ، أما ابن عزيز فقد صورها كأنها خارجة من الحنية وذلك بأن رسمها بثياب حمراء على أرضية باللون الأصفر[٣] .

---

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٦ و ٧ ؛ المقريزى : الخطط جزء ١ صفحة ٨٦ : — ٨٧ .

(٢) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٠٨ .

(٣) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٠٨ . انظر أيضاً كتاب كليلة ودمنة صفحة ١٠٦

وتشهد التحف الفاطمية التى وصلتنا بالإقبال على استخدام الزخرفة بالصور فى الفنون التطبيقية المختلفة فى ذلك العصر : ذلك أنه عثر على خزف فاطمى ذى بريق معدنى تزخرفه أنواع مختلفة من الصور ، ووصلتنا أنواع من الخشب حفرت فيها رسوم تمثل مناظر اجتماعية مختلفة ، وكشف عن كثير من المنسوجات تزخرفها أشرطة تشتمل على رسوم حيوانية . والحق أنه يمكن اعتبار استخدام الصور كعنصر زخرفى من مميزات التحف الفنية التطبيقية فى العصر الفاطمى .

ولقد وصلتنا أيضاً صور مائية على الجص تنسب إلى هذا العصر الفاطمى : إذ كشفت الحفائر التى قام بها متحف الفن الإسلامى بالقاهرة — أو دار الآثار العربية كما كانت تسمى فى ذلك الوقت — فى سنة ١٩٣٢ م بجوار أبى السعود عن حمّام فاطمى زخرفت بعض حنايا جدرانه بصور مائية مرسومة على الجص كانت قد تطرق بعض التلف إليها [١] ، وربما ترجع إلى القرن العاشر الميلادى أو إلى القرن الحادى عشر . وقد رسمت هذه الصور باللون الأحمر واللون الأسود .

وأهم هذه الرسوم صورة فى إحدى الحنايا [شكل ٥] تمثل شابا قاعدا يمسك بيده كأساً ، ويرتدى جلبابا تزينه حليات من زخرفة نباتية حمراء اللون ، وحول كل من العضدين شريط ، وعلى رأسه عمامة ذات طيات ؛ وحول الرأس هالة كاملة الاستدارة . ويضع الشاب حول ظهره وشاحا يخرج طرفاه من تحت الإبطين ، وينثنيان إلى أسفل مع التعلق فى الهواء . ويتدلى من رأس الشاب خصلتان من الشعر : إحداهما فى الخلف والأخرى فى الأمام . وجسم الشاب فى وضعة أمامية ، ولكن وجهه فى وضعة ثلاثية الأرباع . ويحف بالحنية كلها شريط من حبات اللؤلؤ [٢] .

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٥٢ — ١٥٣و٢١٦ — ٢١٧ .

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين لوحة رقم ٥١ ؛ الأطلس شكل ٨٢٤ رقم السجل فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ١٢٨٨٠ .



شكل ٥ — صورة مرسومة على الجص من الحمام الفاطمي
بجوار أبي السعود . محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة
رقم السجل ١٢٨٨٠ ، القرن العاشر الميلادي أو الحادي عشر .

ومن الصور الآدمية التي زخرف بها هذا الحمام جزء من رسم يمثل رأس شاب يلتفت إلى اليسار [١] ، وصورة سيدة تتدلى عصابة رأسها إلى اليمين [٢] .

ويشاهد في صورة أخرى من هذه الصور رسم يمثل طائرين متقابلين كاد منقاراهما يتماسان ، وبينهما زخرفة تتألف من أوراق نباتية ؛ ويحف بالحنية أيضاً شريط من حبات اللؤلؤ [٣] .

---

(١) الدكتور زكي محمد حسن : كنوز الفاطميين، لوحة رقم ٣ .
(٢) المرجع نفسه لوحة رقم ٣ .
(٣) المرجع نفسه لوحة رقم ٤ .

ومن الواضح أن هذه الصور التى تنسب إلى العصر الفاطمى تعتبر صدى قويا لصور سامرا ، ويكاد يكون من المتعذر تعيين خلاف جوهرى بينها وبين رسوم سامرا . فمن حيث الأشكال والزخارف يلاحظ أن الثوب الذى يحليه زخرفة من وحدة متكررة : والهالة الكاملة الاستدارة ، وأشكال الرءوس ، ورسوم الطير ، والزخارف النباتية ، والإطار الذى يشتمل على حبات اللؤلؤ كلها لها ما يماثلها فى رسوم سامرا . كما أن الوشاح حول ظهر الشاب فى الصورة الفاطمية يشبه فى طريقة وضعه الوشاحين حول ظهر الراقصتين فى صور سامرا ، وإن كان الوشاح الفاطمى مرسوما بأسلوب أقل واقعية إذ أنه شبه معلق فى الهواء ، فى حين أن وشاحى الراقصتين فى سامرا يتدليان إلى أسفل بشكل واقعى .

ولقد سبقت الإشارة — عند الكلام عن صور سامرا — إلى ثلاث طرق لرسم الثياب وطياتها[1] ؛ وتظهر فى الرسوم الفاطمية الطريقة الثالثة التى تتمثل فيها الثياب خالية من الطيات ، ويحليها زخرفة تتألف من وحدة تتكرر .

أما من حيث الأسلوب فيتضح فى الرسوم الفاطمية أسلوب سامرا نفسه : وهو الأسلوب المسطح ، المعتمد على الخطوط ، والبعيد عن الواقعية ، ذو الطابع الزخرفى ؛ ذلك الأسلوب الذى يتميز به التصوير الإسلامى بصفة عامة .

ومن جهة أخرى يلاحظ أن الصور الفاطمية يبدو فيها التأثر الواضح بالتقاليد الساسانية — شأنها فى ذلك شأن صور سامرا . ويتضح الطابع الفارسى فى رسم الشاب الجالس وفى يده اليمنى كأس[2] ، وفى الوحدات المتواجهة[3] . والحق أن الدولة الفاطمية قد اعتمدت اعتمادا كبيراً على العناصر الفارسية سواء

---

(١) انظر صفحة ٧٢ و ٧٣ .

(٢) A Survey of Persian Art جزء ٥ شكل ٢٠٨ و ٢٣٠ .

(٣) المرجع نفسه جزء ٥ شكل ١٢٣ و ٢٢٢ و ٢٢٤ و ٢٣٢ ولوحة ٦٠٤ .

فى نشر دعوتها أو فى القيام بأعباء الحكم والإدارة ؛ كما اعتبرت بلاد الفرس من مناطق نفوذها المذهبى . وفضلا عن ذلك فقد أحيى الفاطميون كثيرا من المراسيم الفارسية القديمة .

ومن الملاحظ أن الصور الفاطمية المائية المرسومة على الجص لا تختلف من حيث الشكل والأسلوب والموضوع عن صور الخزف ذى البريق المعدنى الذى ينسب إلى العصر الفاطمى نفسه . قارن مثلا صورة الشاب القاعد وفى يده كأس بصورة مماثلة على سلطانية من الخزف ذى البريق المعدنى[1] ؛ وانظر أيضاً كيف أن أسلوب رسم طرفى الوشاح فى الصورة نفسها يشبه طريقة رسم أحد طرفى وشاح تضعه راقصة فى صورة مرسومة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى محفوظ فى مجموعة الدكتور على إبراهيم[2] .

وأخيرا يمكن اعتبار الأسلوب الفاطمى — كما هى الحال بأسلوب سامرا — مقدمة للأسلوب الذى سوف يظهر — على مقياس أصغر — فى تصاوير المخطوطات الإسلامية فى أواخر القرن الثانى عشر الميلادى وفى القرن الثالث عشر : ذلك أنه يلاحظ فى الصور الفاطمية بعض المميزات المشتركة مثل طريقة الجلسة ، والهالة المستديرة حول الرأس ، والرداء الخالى من الطيات والمكسو بوحدات زخرفية متشابهة ، والعصابة حول العضد ؛ وذلك إلى جانب الأسلوب المسطح الخالى من العمق أو التجسيم ، والقائم على الخطوط ، وعدم الدقة فى رسم جسم الإنسان ، والطابع الزخرفى .

---

(١) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . انظر الدكتور زكى محمد حسن : تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى ، مجلة كلية الآداب ، ديسمبر سنة ١٩٥١ اللوحة رقم ١ شكل ١ صفحة ٩٦ — ٩٧ .

(٢) رقم ٣٢٧ . انظر جان محمد محرز : الخزف الفاطمى ذو البريق المعدنى فى مجموعة الدكتور على إبراهيم (باشا) اللوحة رقم ٤ شكل ٨ ، مجلة كلية الآداب ، المجلد السابع عدد يوليو سنة ١٩٤٤ صفحة ١٨ — ١٩ .

ولم يقف فن التصوير الفاطمى عند حد مصر ، ولكنه انتشر أيضاً مع انتشار نفوذ الفاطميين وحضارتهم . ولقد تردد صدى هذا الأسلوب فى صور الكابلا بالاتينا فى بلرمو[١] بجزيرة صقلية : وترجع زخرفة جدران هذه الكنيسة وسقفها بالصور إلى عهد الملك النورماندى روجر الثانى[٢] الذى اغترف من منهل الثقافة الإسلامية ، وقرّب إليه العلماء والمسلمين .

ويحف بصور الكابلا بالاتينا أشرطة من الكتابة الكوفية الجميلة مما لا يدع مجالا للشك فى أنها من عمل فنانين مسلمين أو على الأقل من عمل فنانين قد تثقفوا ثقافة إسلامية ، واتبعوا التقاليد الإسلامية .

وتشتمل هذه الرسوم على كثير من الصور المدنية مثل صور الراقصات والموسيقيات ومجالس الشراب والطرب والحمالين ، وصور الحيوان والطير فى أوضاع متماثلة ؛ أو فى حالة انقضاض بعضها على بعض ، فضلا عن زخارف نباتية من النخل والأزهار وأوراق الشجر والفاكهة . والصور يحدها إطار من حبات اللؤلؤ .

ومن الرسوم التى تلفت النظر فى زخارف الكابلا بالاتينا صورة [شكل ٦] تمثل إنسانا جالسا وفى يده اليمنى كأس ، وفى اليسرى زهرة ، و يتدلى فوق جبهته وصدغيه خصلات من الشعر ، و يحف برأسه هالة ، و يكسو الرداء الذى يرتديه زخارف تتألف من وحدة متكررة ، و يحف بالصورة إطار من حبات اللؤلؤ . وتتفق هذه الصورة مع صورة الحمام الفاطمى [شكل ٥] فى كثير من المميزات : من ذلك شكل الكأس ، وأوضاع اليدين ، والإطار المنقط ، والهالة حول الرأس ، وزخرفة الرداء ،

---

(١) Palermo .

(٢) Roger II . الدكتور زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين لوحة رقم ٥ ب ؛ الأطلس Monneret de Villard (U.), Le Pitture Musulmane ؛ ٨٢٩ — ٨٢٦

Pavloski (A.), Décoration des Plafonds al Soffito della Capella Palatina

de la Chapelle Palatine فى Byzantinische Zeitschrift جزء ٢ صفحة ٣٦١ —

Terzi (A.), La Capella del Real Palazzo di Palermo ؛ ٤١٢



شكل ٦ — صورة مدنية على الخشب في سقف الكابلا
بالاتينا في بلرمو بصقلية القرن الثاني عشر الميلادي

وإحدى الخصلات المتدلية على الجبهة ، والجسم ، المواجه ، والنظرة الجانبية ، وطريقة رسم معالم الوجه ، فضلا عن الأسلوب المسطح المعتمد على الخطوط ، وعدم الدقة في رسم جسم الإنسان .

والحق أن كثيراً من الصور في الكابلا بالاتينا لها ما يشبهها في الصور الفاطمية وكذلك في رسوم سامرا التي تعتبر الأساس الذي تطور منه الأسلوب الفاطمي . ومن أمثلة هذه الصور رسم فوق أرضية نباتية يمثل صيادا على صهوة جواد[1] ، ويشاهد الصياد يحمل على يده اليمنى طائرا من طيور الصيد ، ويشير إليه بسبابة اليد اليسرى . وقد شاع رسم هذا الموضوع في العصر الفاطمي : إذ ظهر في المنحوتات

---

(١) الأطلس شكل ٨٢٧

الخشبية فى حجاب الهيكل الذى نقل من كنيسة الست بربارة إلى المتحف القبطى بمصر القديمة[١] ، كما رسم فى منحوتات الألواح الفاطمية التى عثر عليها فى أنقاض مارستان قلاوون[٢] . ومن جهة أخرى يلاحظ أن هذه الصورة قريبة الشبه من صورة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٣] . والشبه هنا واضح من حيث الموضوع وأسلوب رسم بعض الأوضاع ؛ غير أن الصورة على الصحن أكثر ميلا نحو الطابع الزخرفى . فإن صورة باليرمو تشتمل على عناصر سبق أن شوهدت فى الصور الفاطمية ، وفى صور سامرا مثل الهالة التى تحف بالرأس ، ومثل طريقة رسم الطيات التى تتجمع فى نقطة ثم تشع خطوطها ، وهذه الطريقة استعملت فى رسم طيات رداء الراقصة اليمنى فى صورة الراقصتين فى سامرا [الشكل ٤]. هذا فضلا عن الأسلوب المسطح القائم على استخدام الخطوط ، والخالى من العمق ، والبعيد عن الواقعية ، والمشبع بالطابع الزخرفى .

ومن الرسوم المستمدة من أصل فاطمى صور تمثل موسيقيين وموسيقيات ظهرت بكثرة فى باليرمو[٤] : ذلك أن هذه الموضوعات قد شاع تصويرها فى العصر الفاطمى . وإذا كان لم يصلنا صور مائية على الجدران من مصر الفاطمية تمثل هذا الموضوع فإن ذلك يرجع من غير شك إلى ندرة ما عثر عليه من الصور المائية الفاطمية فى مصر . ومع ذلك فلدينا أمثلة من صور الفنون التطبيقية الفاطمية

---

(١) Pauty (E.), Les Bois Sculptés d'Eglises Coptes لوحة ٢ و ٣ ؛ الدكتور زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين صفحة ٢٠٤ — ٢٠٥ .

(٢) Pauty (E.), Les Bois Sculptés jusqu. à l'Epoque Ayyoubide لوحة ٥٦ .

(٣) الدكتور زكى محمد حسن : تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى — مجلة كلية الآداب — ديسمبر سنة ١٩٥١ صفحة ٩٧ — ٩٨ . رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ١٣٤٧٧ .

(٤) من ذلك مثلا صورة تمثل موسيقيا يعزف على العود . انظر الأطلس شكل ٨٢٩ .

تمثل هذه الموضوعات : من ذلك مثلا الرسوم المحفورة على الألواح الخشبية الفاطمية التى عثر عليها بضريح السلطان الناصر محمد بن قلاوون و بمارستان قلاوون [١] ، والصورة المرسومة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى [٢] ؛ والرسم على هذا الصحن قريب الشبه من إحدى صور بلبرمو [٣] من حيث الموضوع والأوضاع والأسلوب ، وكذلك طريقة رسم العمامة ذات الطيات التى تشبه أيضا عمامة الشاب القاعد فى الصورة المائية التى عثر عليها فى الحمام الفاطمى بمنطقة أبى السعود [شكل ٥].

ومن الموضوعات المألوفة أيضاً فى العصر الفاطمى رسوم الشراب . وتشاهد فى بلبرمو صورة من صور الشراب تمثل سيدة جالسة وقد أمسكت فى كل من يديها كأسا [٤] . وتشبه هذه الصورة من حيث طريقة الجلسة ، ومن حيث تحديد النصف الأسفل من الصورة بخط واحد متصل صورة مرسومة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة [٥] ، عليه إمضاء « جعفر » الذى « زوقه » [٦] .

وبالإضافة إلى رسوم الشراب ظهرت فى بلبرمو صور الرقص ؛ وهذا أيضا من الموضوعات المعروفة فى الفن الفاطمى . ومن صور الرقص من بلبرمو صورة مرسومة

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين صفحة ٢٠٩ — ٢١٤ لوحة ٤٥ — ٤٧ .

(٢) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . رقم السجل ١٤٩٢٣ ؛ انظر الدكتور زكى محمد حسن : تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى — مجلة كلية الآداب — ديسمبر سنة ١٩٥٤ شكل ٣ .

(٣) الأطلس شكل ١٣٩ .

(٤) Ugo Monneret de Villard, Le Pitture Musulmane al Soffito della Capella Palatina in Palermo شكل ١٩٩ .

(٥) رقم السجل ١٣٤٧٨ ؛ انظر الدكتور زكى محمد حسن : تحف جديدة من الخزف الفاطمى صفحة ٩٩ ولوحة رقم ٣ وشكل ٥ .

(٦) تشاهد كلمة « جعفر » فوق الذراع اليسرى . وقد أشار إليها المرحوم الدكتور زكى محمد حسن فى المرجع السابق صفحة ٩٩ ؛ أما كلمة « زوقه » فقد تناثرت حروفها : فتشاهد « زو » على الفخذ اليسرى ، وحرف « و » بين الفخذ اليمنى والوسط ؛ وحرف « ق » بين الفخذ اليمنى والجذع ، وحرف « ه » فى أسفل الصورة .



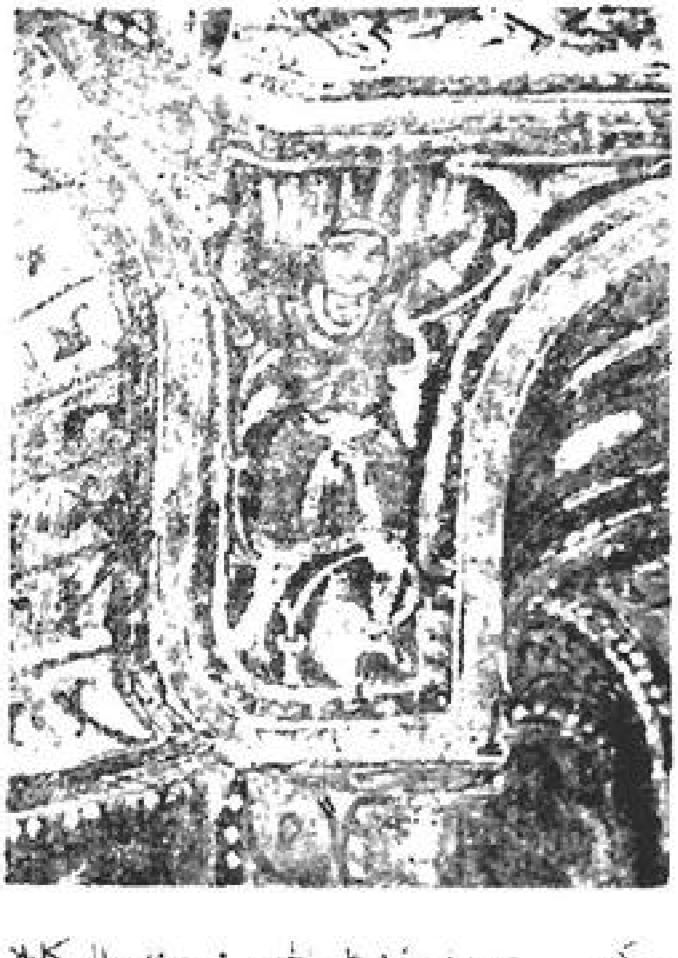
شكل ٧ — صورة ملونة على الجص في سقف الكابلا
بلاتينا ؛ ببلرمو بصقلية ، القرن الثاني عشر الميلادي

على أرضية بها زخارف نباتية (شكل ٧) ، وتمثل الصورة راقصتين ترقصان وهما في وضع متماثل ، وقد تشابكت ذراعاهما ، ووضعت كل منهما يدها على رأس زميلتها ، وتماسكت يداهما الأخريان . ولقد رسم موضوع الرقص في الفن الفاطمي في مصر ؛ فرسم مثلا على صحن من الخزف ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة [١] . كما ظهر على الألواح الخشبية الفاطمية [٢] ، وعلى بعض التحف العاجية [٣] .

---

(١) الأطلس شكل ٥٠ ؛ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة — دليل موجز شكل ٤٦ .
(٢) الدكتور زكي محمد حسن : كنوز الفاطميين لوحة ٥٤ .
(٣) Glück & Diez, Die Kunst des Islam لوحة ٤٩٨ .

وتشبه صورة الراقصتين فى بلرمو رسما عثر عليه فى سامرا سبقت الإشارة إليه[١]. وتتفق الصورتان — بالاضافة إلى الموضوع والأسلوب العام — فى وضع الراقصتين المتماثل حول رسم زخرفى، وفى تشابك الذراعين؛ وفى طريقة رسم الحزام أسفل البطن.



شكل ٨ — صورة مدنية على الجص فى سقف الكابلا بلاتينا فى بلرمو بصقلية، القرن الثانى عشر الميلادى

ومن رسوم بلرمو التى لها ما يماثلها فى سامرا صورة تمثل رجلا يحمل فوق رأسه برميلا [شكل ٨]. وتشبه هذه الصورة رسما من سامرا سبقت الاشارة إليه يمثل شخصا يحمل فوق كتفيه حيوانا[٢].

(١) انظر صفحة ٧١ وشكل ٤
(٢) انظر صفحة ٧٣

وهكذا يلاحظ أن صور الـكابلا بالاتينا فى بليرمو تتبع التقاليد الفنية الفاطمية سواء فى الموضوعات أو فى الأسلوب ، وأنها لا تشبه فقط الصور المائية الفاطمية المرسومة على الجص ، ولـكنها تشبه أيضا صور الفنون التطبيقية كرسوم الخزف والخشب، كما أنها تنتمى — شأنها فى ذلك شأن الصور الفاطمية فى مصر — إلى أسلوب سامرا . أى أن الصور الفاطمية فى بليرمو وفى مصر والصور العباسية فى سامرا تتفق جميعا من حيث الطابع والأسلوب والموضوع والمميزات العامة .

ولقد سبق أن أشرنا إلى الصلة الوثيقة بين الصور المائية على الجص فى سامرا وبين تصاوير المخطوطات المبكرة التى تنسب إلى المدرسة العربية والتى ترجع إلى أواخر القرن الثانى عشر الميلادى وما بعده[1] . والتى ينتمى بعضها إلى الدولة المملوكية[2] .

ولقد أقبل الأيوبيون والمماليك فى مصر وسورية على التصوير كما يشهد بذلك الصور المرسومة على تحف الفنون التطبيقية التى تنسب إليهم . واتخذهم الرنوك على هيئة صور مختلفة بالإضافة إلى المخطوطات المملوكية المصورة .

وإذا كان لم يصلنا صور مائية من هذا العصر فقد أشارت المصادر الأدبية والتاريخية إلى استخدام التصوير لزخرفة الجدران . ولقد جاء فى قصيدة للرشيد عماد الدين عبد الرحمن بن النابلسى يمدح بها الملك رضوان بحلب فى سنة ٥٨٩ ﻫ وصف للصور الموسومة فى داره :

وزهت رياض نقوشها فبنفسج غض وورد يانـع وبهـار
نوّر من الأصباغ مبتهج ولا نور وأزهـار ولا وأزهـار

صور ترى ليث العرين تجاهه فيها ولا يخشى سطاه صوار[3] .

---

(١) انظر بعد .
(٢) انظر بعد .
(٣) الصوار القطيع من البقر .

وفوارساشبت لظى حرب وما   دعيت نزال ولم يشن مغار
وموسدين على أسرة ملكهم   سكرا ولا خمرا ولا خمار
هـــذا يعانق عوده طربا وذا   دأبا يقبل ثغره المزمار

وجاء أيضاً أنه لما احترقت هذه الدار عقب عرس الملك رضوان بصفية ابنة عمه الملك العادل جددها وسماها « دار الشخوص » لكثرة ما كان من زخارفها[١] .

وأورد ابن طولون في كتابه « ذخائر القصر في تراجم نبلاء العصر » أن الظاهر بيبرس زخرف واجهة قصره الأبلق الذي بناه في مرجة دمشق بأن صور على واجهته الشرقية مائة أسد ، وعلى واجهته الشمالية اثنى عشر أسداً[٢] .

وذكر المقريزي في « الخطط » أن الأشرف خليل بن قلاوون عمر الرفرف بقلعة الجبل و بيضه ، وصور فيه أمراء الدولة وخواصها، وجعله مجلسا يجلس فيه[٣] .

وإذا جاز أن يقاس الشيء على مثله فإنه يعتقد أن أسلوب الصور المائية المملوكية يشبه أسلوب التصوير في المخطوطات المملوكية التي تنسب إلى الفرع المملوكي من المدرسة العربية[٤] .

والحق أن لدينا مثلا قائماً من الرسوم المائية يوضح الصلة الوثيقة بينها و بين تصاوير المخطوطات في العالم العربي ، ونقصد بذلك الرسوم المائية التي عثر عليها في البرطل بالأندلس .

---

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٢ — ٨ ؛ محمد كرد علي : خطط الشام جزء ٤ صفحة ١٢٢ ؛ ابن الشحنة : الدر المنتخب في تاريخ مملكة حلب صفحة ٥٢ — ٥٣ ؛ نهر الذهب في تاريخ حلب جزء ٢ صفحة ٢٦ وما بعدها .

(٢) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٨ و ١٤٧ ؛ ابن طولون : ذخائر القصر في تراجم نبلاء العصر . مخطوط .

(٣) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٨ — ٩ ؛ المقريزي : الخطط جزء ٢ صفحة ٢١٢ — ٢١٣ .

(٤) انظر بعد .

ولقد أشارت المصادر التاريخية والأدبية إلى إقبال العرب فى الأندلس على استخدام التصوير فى زخرفة جدران مبانيهم إذ وصلنا وصف الصور التى كانت تزخرف الإيوان الذى بناه ابن عباد فى داره ؛ ووصف أحمد بن حمديس الصقلى صور هذا الإيوان فى أبيات منها :

ترى الشمس فيه ليقة[1] تستمدها   أكف أقامت من تصاويره شكلا

لها حركات أودعت فى سكونها   فما أتعبت فى نقلهن يد رجلا[2]

كما أورد المقرى فى كتابه « نفح الطيب » أن عبد الرحمن الناصر — حين بنى الزهراء — نقش على بابها صورة جاريته الزهراء التى سميت المدينة على اسمها[3] .

أما الرسوم المائية فى البرطال فيرجح أنها ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادى . والبرطال قسم من أقسام قصر الحمراء ، ويقع فى شرقى بهو السباع ؛ وقد عثر على جدران حجرة منه فى الطابق العلوى على رسوم مائية كانت تكسوها طبقة من الملاط . وتتألف النقوش من أربعة أشرطة تمتد أفقياً بعضها تحت بعض ، ويبلغ عرض كل منها عشرين سنتيمترا ، وتشتمل على صور صيد وطرب وسيدات على ظهور الجمال ، ورجال على ظهور الخيل ، ورعاة وخيام وحيوان[4] .

---

(١) ملتصقة

(٢) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٦ ؛ ديوان ابن حمديس صفحة ٣٣٢ — ٣٣٣ ؛ المقرى : نفح الطيب جزء ١ صفحة ٢٢٩ .

(٣) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٦ ؛ المقرى : نفح الطيب جزء ١ صفحة ٢٤٥ ؛ Zaki M. Hassan, Les Tulunides, Etude de l'Egypte Musulmane à la fin du IXe siècle صفحة ١٢٧ .

(٤) Gómez Moreno (M.), Pinturas de Moros en la Alhambra ؛ Edmond Vidal, Notes sur la Peinture arabe d'après les fresques de la Tour des Dames dans l'Alhambra de Grenade فى Revue Africaine جزء ٥٨ صفحة ١١٨ — ١٢٩ ؛ Eguílaz Yanguas (L.), Etude sur les peintures de l'Alhambra ؛ الدكتور جمال محرز : الرسوم الجدارية الإسلامية فى البرطال بالحمراء ؛ الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى (مجلة سومر مجلد ١١ الجزء ١) صفحة ٩ ؛ الأطلس شكل ٨٣٢ صفحة ٥٠٦ .

وعلى الرغم مما تعرضت له رسوم البرطل من تلف أدى إلى محو كثير من أجزائها ، و إلى تغير بعض أصباغها فإنه من السهل ملاحظة الصلة بينها و بين أسلوب سامرا والأسلوب الفاطمى . تأمل مثلا الطريقة الزخرفية فى رسم طيات الثياب[1] التى تشبه رسوم الطيات فى ملابس الراقصتين فى سامرا[2] [شكل ٤] . وبالإضافة إلى ذلك يلاحظ التشابه من حيث الأسلوب المسطح الذى يقوم أساساً على الخطوط ، وعدم العناية برسم الجسم الإنسانى رسماً دقيقاً .

وأخيراً يلاحظ تشابه كبير بين أسلوب صور البرطل و بين صور المخطوطات من المدرسة العربية[3] : إذ تتميز كل من هذه الصور ومن تصاوير المخطوطات بالسحنة العربية ، وانعدام الخلفية ، وطريقة رسم طيات الثياب بأسلوب زخرفى ، والبراعة فى رسم الحيوان لا سيما الجمال والخيل ، وعدم الدقة فى رسم الجسم الإنسانى ، والإهمال التام لقواعد المنظور ، والتسطيح ، وعدم التجسيم ، ورسم الوجه فى وضعة ثلاثية الأرباع .

(١) الأطلس شكل ٨٣٢ .

(٢) انظر شكل ٤ صفحة ٧١ .

(٣) انظر بعد .

الفصل الرابع

المخطوطات المزوقة بالتصاوير

* تقوم دراسة التصوير الإسلامى بصفة أساسية على التصاوير التى تزين صفحات المخطوطات أو توضح نصوصها[1]. * ولقد وصلتنا نصوص قديمة تشير إلى عناية المسلمين بتزويق المخطوطات منذ القرون الأولى ؛ ومن أوضح هذه النصوص ما جاء فى كتاب « كليلة ودمنة » الذى ترجمه عبد الله بن المقفع فى أيام الخليفة العباسى أبى جعفر المنصور فى حوالى سنة ١٣٢ هـ (٧٥٠ م) : أنه « قد ينبغى للناظر فى كتابنا هذا ألا تكون غايته التصفح لتزاويقه » ، وأن من أغراض الكتاب الأربعة « إظهار خيالات الحيوان بصنوف الأصباغ والألوان ليكون أنساً لقلوب الملوك ، ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة فى تلك الصور » و « أن يكون على هذه الصفة فيتخذه الملوك والسوقة ، فيكثر بذلك انتساخه ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام ، ولينتفع بذلك المصور والناسخ أبداً[2] » .

* ومع هذا فلم تصلنا مخطوطات مزوقة بتصاوير ذات قيمة فنية ترجع إلى ماقبل أواخر القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى)

* وتنقسم التصاوير فى المخطوطات الإسلامية إلى نوعين أساسيين : النوع الأول يشمل التصاوير التى توضح نصوص الكتب العلمية ، والنوع الثانى يشمل التصاوير التى تزوق الكتب الأدبية .

---

(١) يرجع ذلك إلى ندرة ما استطاع علماء الآثار والفنون كشفه من الصور التى كانت تزخرف المبانى الإسلامية . انظر الفصول الثلاثة السابقة .

(٢) كليلة ودمنة . المطبعة الأميرية بالقاهرة. صفحة ٧٣ .

﴿ وتشتمل كثير من الكتب العلمية – بحكم موضوعها – على تصاوير علمية بحتة لا تدع مجالا للإبداع الفنى . وقد لا تحتوى على رسوم آدمية أو حيوانية مثل بعض كتب النبات والجغرافية والهندسة .

﴿ غير أن كتباً علمية أخرى تضم تصاوير يمكن أن تدخل ضمن الإطار الفنى إلى جانب أهميتها العلميـة ؛ وربما يرجع ذلك إلى اشتمالها على رسوم آدمية وحيوانية . وقد عنى مؤرخو الفنون ببحثها من الوجهة الفنية البحتة : فدرسوا أساليبها ، وقسموها حسب طرزها إلى مدارس التصوير المختلفة .

﴿ ومن أشهر الكتب العلمية المزوقة بالتصاوير « كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمـل » لابن الرزاز الجزرى . ومن المعروف أن نور الدين محمد بن قرا ارسلان — أحد سلاطين بنى أرتق فى ديار بكر — كان قد كلف فى حوالى سنة ١١٨١م ابن الرزاز الجزرى أن يكتب مقالا عن مخترعاته من الحيل الميكانيكية . وقد أتم الجزرى كتابه فى سنة ١٢٠٦ م ؛ ويشتمل الكتاب على وصف للآلات المختلفة من ضاغطة ورافعة وناقلة ومتحركة[1] ﴾ وقد فقد المخطوط الأصلى الذى كتبه الجزرى وأهداه إلى السلطان الأرتقى ؛ غير أنه من المسلم به أن هذا المخطوط كان موضحاً بالتصاوير وذلك لأن النسخ المتأخرة التى وصلتنا من هذا الكتاب

(١) عرف المسلمون كتباً أخرى من هذا النوع . انظر مثلا : أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحـة ٤٢ — ٤٣ و ٧٩ — ٨١ و ١٨١ — ١٨٢ ؛ جرجى زيدان : تاريخ التمدن الإسلامى جزء ٥ صفحة ٤٣ — ٤٤ . وانظر أيضاً :

Carra de Vaux, Les Penseurs de l'Islam; Hauser (F.), Über das Kitab al-Hijal, das Werk über den sinnreichen Anordnungen der Benu Musa; Wiedermann (E.), Beiträge zur Geschichte der Naturwissenschaften, X Zur Technik bei den Arabern (Erlangen 1906); Wiedermann (E.) und Hauser (F.), Über die Uhren im Bereich der islamischen Kultur (Halle 1915)

الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى . سومر ، المجلد ١١ ، الجزء ١ صفحة ١٦ — ١٧ .

تحليها صور ظهر من بينها أحد الرسوم الآدمية وقد كتب عليه اسم نور الدين محمد (١١٧٤ م — ١١٨٥ م)(١) ؛ ومن جهة أخرى يلاحظ أن هناك تشابهاً كبيراً بين الرسوم فى النسخ المختلفة التى وصلتنا ، وأنها جميعاً توضح مميزات متشابهة فى الأساليب وطريقة الرسم على الرغم من اختلاف عصورها وأمكنة نسخها . وذلك كله يرجح أن الرسوم كانت تنقل بدقة وأمانة ، وأن النسخ جميعها ترجع إلى أصل واحد قد نقلت عنه ؛ وليس من شك فى أن هذا الأصل هو النسخة الأصلية .

وقد وصلتنا عدة نسخ من هذا الكتاب . ومن أهم هذه النسخ مخطوط محفوظ فى طوبقابوسراى فى استانبول (رقم ٣٤٧٢) ؛ وقد نسخه محمد بن يوسف ابن عثمان فى سنة ٦٥٢ هـ (١٢٥٤ م) ويشتمل هذا المخطوط على ٨٩ ورقة على بعضها رسوم توضح الآلات الميكانيكية المختلفة ، وما يتصل بتركيبها من صور آدمية وحيوانية ورسوم طير(٢) .

ومن نسخ هذا الكتاب أيضا مخطوط ثان حظى بكثير من الدراسات . ويوجد جزء منه فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطون ؛ وكان أمناء بوسطون يعتقدون أن هذا الجزء ينتمى إلى المخطوط الأصلى الذى تمت كتابته فى سنة ١٢٠٦ م وذلك بناء على صلته الوثيقة بالفن المسيحى الذى ظهر تأثيره فى التصاوير التى

---

(١) فى مكتبة أوكسفورد نسخة ترجع إلى سنة ١٤٨٦ م : Oxford Cravely Manuscript 27 يقرأ على أحد الرسوم الآدمية فى تصاويرها اسم « نور الدين محمد » .

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى . مجلة سومر ، المجلد ١١ ، جزء ٢ صفحة ٧٦ ؛ الأطلس الفنون الزخرفية شكل ٨٨٤ .

Stchoukine, Un manuscrit du traité d'al-Jazari sur les automates du VIIe siècle de l'hégire ; in Gazette des Beaux-Arts, 6e période, XI,1934, p. 134-140; Hollis (H.), Page from an Automata Manuscript ; in Bulletin of the Cleveland Museum of Art, XXXIII, 1946, p. 87 .

تنسب إلى ديار بكر (١). غير أنه أصبح من الثابت أن هذا الجزء المحفوظ فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطون — فضلا عن تصاوير أخرى موزعة فى بعض متاحف أوروبا وأمريكا ومجموعاتهما الفنية (٢) — قد نزع من مخطوط محفوظ الآن فى مكتبة أياصوفيا فى استانبول. وقد قام بنسخ هذا المخطوط فى مصر خطاط اسمه محمد بن أحمد فى شهر صفر من سنة ٧٥٥ هـ (= ١٣٥٠ م) لأمير تركى كان فى خدمة السلطان الصالح صلاح الدين من سلاطين المماليك البرجية فى مصر (٣). ولقد ظفرت تصاوير هذا المخطوط بعناية كثير من الدارسين (٤). ومن أبدعها

(١) Ananda K Coomaraswamy, The Treatise of al-Jazary on Automata

(٢) من هذه التصاوير صورة فى متحف اللوفر تمثل الساعة ذات الطواويس (الدكتور زكى محمد حسن: مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى مجلة سومر، المجلد ١١، جزء ١ صفحة ١٧؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٨٧) وتصويرة فى مجموعة ميناسيان بالولايات المتحدة (الدكتور زكى محمد حسن: مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى المرجع نفسه لوحة ٥ شكل ٨؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٨٥) وتصويرة تمثل ساعة مائية كانت فى مجموعة مارتن (الدكتور زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٨٦).

(٣) Fiefstahl (R.), The Date and Provenance of the Automata Miniatures (in The Art Bulletin, XI, 1929, p. 206 - 214 ; Mayer (L. A.), Zum Titelblatt der Automaten Miniaturen (in Orientalistische Literaturzeitung, XXXV, 1932, cols. 165 - 166.; Glidden (H. W.), A Note on The Automata of al Djazari (in Ars Islamica, III, 1936, p. 115 - 116) ; Wittek (P.), Datum und Herkunft der Automaten - Miniaturen (in Der Islam, XIX, 1931, p. 177 - 178).

(٤) Creswell (K. A. C), Dr. F. R. Martin's Manuscript Treatise on Automata (in "The Year Book of Oriental Art and Culture, 1924 - 1925, p. 33-43); Coomaraswamy, The Treatise of al-Jazari on Automata. Leaves from a manuscript of the Kitab fi Ma'rifat al-hiyal al-Handasiya in the Museum of Fine Arts, Boston. Communications to the Trustees, VI, 1924) ; Stchoukine, Les Miniatures Persanes, p. 30-23; Sarre und Martin, Meisterwerken muhammedanischer Kunst in Munchen, I, pl 5; Sakisian, La Miniature Persane fig. 21; Wiedermann (E) und Hauser (F.), Ueber eine Palasttüre und Schlösser nach al-Gazari (in Der Islam, XI, 1921, p. 213 25; Binenet, Musulman Painting, pl. 35.

مجموعة تمثل الساعات[1] .

وفى مجموعة كيفوركيان بالولايات المتحدة مخطوط آخر من كتاب الحيل تم نسخه فى سنة ٧١٥هـ (١٣١٥ م) . ويحتفظ متحف فرير فى واشنطون بمجموعة من تصاوير هذا المخطوط[2] .

وبالإضافة إلى ذلك توجد نسخة رابعة من الكتاب نفسه فى مكتبة أوكسفورد تم نسخها فى القاهرة فى سنة ١٤٨٦ م[3] ، ولا تختلف رسومها عن رسوم المخطوطات السابقة .

ومن الكتب العلمية أو الشبيهة بالعلمية التى وصلتنا منها نسخ موضحة بالتصاوير ترجمة كتاب الترياق لجالينوس . وأهم نسخ هذا الكتاب مخطوط كشفه الأستاذ الدكتور بشر فارس فى المكتبة الأهلية فى باريس[4] . ويحتوى هذا المخطوط على ما يقال بأنه « جوامع المقالة الأولى من كتاب جالينوس فى المعجونات التى ذكر فيها معجون الدرياق خاصة بتفسير يحيى النحوى الاسكندرانى » . وقد كتب هذا المخطوط محمد بن عبد الواحد ابن أبى الحسن بن أحمد فى ربيع الأول سنة ٥٩٥ هـ (١١٩٩م) . وليس للمخطوط أية قيمة علمية ، وإنما هو أقرب إلى الخرافات والأساطير ، ويشتمل المخطوط على ثلاث عشرة صفحة مصورة لأشكال النبات وجدولا لرسوم الحيات ،

---

(١) انظر : أحمد تيمور : التصوير عند العرب . إخراج الدكتور زكى محمد حسن : صفحة ١٨٣ و ٢٣٧ و ٢٣٨ .

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى . مجلة سومر ، المجلد ١١ ، جزء ١ صفحة ١٦ شكل ٧ .

(٣) Oxford Gravely Automata Ms 27 .

(٤) B. Farès, Le Livre de la Thériaque .

الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى . مجلة سومر ، المجلد ١١ ، الجزء ١ صفحة ١٣ — ١٤ وشكل ٣ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٥٦ — ٨٦٠ .

بالإضافة إلى مجموعة صور تمثل مشاهير الأطباء الأقدمين : كل منهم فى غرفته يطالع أو يحاور بعض تلاميذه .

وبالمكتبة الأهلية بمدينة فينا نسخة غير مؤرخة من الكتاب نفسه ؛ ويحاول بعض العلماء إرجاعها إلى العقد الثالث أو الرابع من القرن الثالث عشر بعد الميلاد ، فى حين تميل البعض الآخر إلى إرجاعها إلى ما بعد ذلك بنحو قرن من الزمان . ويضم هذا المخطوط غرة تشتمل على مناظر لموضوعات مختلفة ، وكذلك إحدى عشرة تصويرة تمثل صور مشاهير الأطباء الأقدمين ، وأنواع الأفاعى ، ورسوما توضح بعض الحالات التى عرضت لهؤلاء الأطباء(١) .

ومن الكتب العلمية الإسلامية التى تضم تصاوير توضح نصوصها كتاب يحتوى على الترجمة العربية لكتاب ديسقوريدس(٢) . ويسمى بكتاب الحشائش أو خواص العقاقير أو خواص الأشجار . وقد وصلتنا منه عدة نسخ تشتمل على تصاوير . ومن أهم هذه النسخ مخطوط : جزء منه محفوظ فى مكتبة طوبقابوسراى فى استانبول ، وبعض تصاوير منه محفوظة فى متاحف ومجموعات فنية أخرى ؛ وقد كتب هذا المخطوط عبدالله بن الفضل فى سنة ٦٢١ هـ (١٢٢٤ م) ؛ ومن تصاوير هذا المخطوط رسوم تمثل بعض الأطباء يقومون بإعداد الأدوية ، أو بإجراء بعض العمليات الجراحية(٣) .

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٦١ .

K. Holter, Die Galen-Handschrift und die Makamen des Hariri der Wiener Nationalbibliothek (in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, n. F. XI, 1937, p 1 48

(٢) Materia Medica .

(٣) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى صفحة ١٤ وشكل ٦ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٧٣ — ٨٧٤ ؛

H. Buchthal, Early Islamic Miniatures From Baghdad (in Journal of the Walters Art Gallery V, 1942, p. 18 — 28; E. Kühnel, Islamische Miniaturmalerei, p. 20, fig 4—6 ; L. Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, p. 25, pl. IX a ; G. Marteau et H. Vever, Miniatures Persanes vol. I; F. Martin, The Miniature Painting and Painters vol. II.

وفى ضريح الإمام الرضا بمدينة مشهد نسخة أخرى من هذا الكتاب تضم عدداً من التصاوير[١]. وتشتمل هذه النسخة على مقدمة من أربع صفحات كتبها مهران بن منصور بن مهران ، وذكر فيها أنه كتب ترجمة جديدة للكتاب أهداها إلى الأمير نجم الدين الى من أمراء بنى ارتق فى ميافارقين (١١٥٢ — ١١٧٦ م)[٢].

وتحتفظ المكتبة الأهلية فى باريس بعدد من التصاوير ربما كانت ورقات من مخطوط آخر من الكتاب نفسه[٣].

وقد عنى المسلمون فى العصور الوسطى بتزويق الكتب العلمية التى تتعلق بالحيوان ؛ وتتكلم هذه الكتب عادة عن عادات الحيوان وسلوكه ، وعن الأدوية التى يمكن تركيبها من أعضائه . ويمكن اعتبار هذه الكتب حلقة بين كتاب ارسطو عن «التاريخ الطبيعى» وبين بواكير المؤلفات الأوروبية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر. وقد وصلتنا مجموعة من هذه الكتب توضحها تصاوير : ومنها كتاب البيطرة المحفوظ بدار الكتب المصرية ؛ وهو مختصر رسالة لأحمد بن حسن بن الأحنف ، وقد نسخه على بن حسن بن هبه الله فى بغداد فى آخر رمضان سنة ٦٠٥ ﻫ (آخر مارس سنة ١٢٠٩ م). ويضم المخطوط ٣٩ تصويرة تشتمل على صور خيل وآدميين ، وتوضح أمراض الخيل وطريقة علاجها[٤] .

---

(١) عرض هذا المخطوط فى المعرض الدولى للفن الإيرانى فى لندن سنة ١٩٣ ، وكذلك فى معرض آخر فى نيويورك . الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد صفحة ١٤ — ١٥ .

(٢) Florence Day, Mesopotamian Manuscripts of Dioscorides (in Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, VIII, 1950 p. 273-280.

(٣) Les Arts de l'Iran : L'ancienne Perse et Bagdad. Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque Nationale, rédigé par H. Corbin, p. 129.

(٤) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى صفحة ١٢ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٦٢ — ٨٦٥ .

J. Stchoukine, Les Manuscrits illustrés Musulmans de la Bibliothèque du Caire (Gazette des Beaux-Arts, 6e periode XII, 1935, p. 138-140) ; H. Buchthal, Early Islamic Miniatures From Baghdad (in Walters Art Gallery Journal, V. 1942, p. 19—39).

وفي المكتبة الأمبروزية بمدينة ميلانو جزء من مخطوط من كتاب الحيوان للجاحظ يضم تصاوير ترجع إلى نهاية القرن الثالث عشر أو إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر بعد الميلاد[١]. ويحتفظ المتحف البريطاني في لندن بنسخة مزوقة بالتصاوير من كتاب نعت الحيوان[٢]. وليس بهذا المخطوط ما يشير إلى كاتبه أو مكان كتابته ، إلا أنه من المرجح أنه كتب في بغداد في القرن الثالث عشر بعد الميلاد ؛ ومن تصاوير الكتاب صورة تمثل أرسطو الذي ينسب إليه المقال .

ويعتبر كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع من أهم كتب الحيوان التي عني المصورون بتزويقها في العصور الوسطى . وقد وصلنا من هذا الكتاب بعض مخطوطات مزوقة بالتصاوير . ومن هذه المخطوطات نسخة فارسية محفوظة في مجموعة مورجان في نيويورك[٣] تضم ٩٤ تصويرة ؛ وتشير بعض نصوصها إلى أنها تم نسخها في صياغة للسلطان غازان خان الذي حكم إيران من سنة ٦٩٤ هـ إلى سنة ٧٠٣ (١٢٩٥ — ١٣٠٤ م)[٤] ؛ وقد أورد هذا النص تاريخا لا يتضح فيه رقم الآحاد ، ولا يظهر إلا ما يدل على المئات وهو ستمائة ؛ وما يدل على العشرات وهو تسعون . وبما أن السلطان المذكور لم يتول السلطنة إلا في سنة ٦٩٤ هـ فمن الواضح أن هذا المخطوط قد نسخ فيما بين سنتي ٦٩٤ هـ و ٦٩٩ . وقد يكون التاريخ

---

(١) الدكتور زكي محمد حسن : مدرسة بغداد صفحة ١٥ ؛ الأطلس شكل ٨٩١ — ٨٩٥ .

O. Löfgren and C. J. Lamm, Ambrosian Fragments of an illuminated manuscript containing the Zoology of al-Gahiz. Upsala 1946.

(٢) رقم Or. 2784 .

(٣) The Pierpont Morgan Library :

(٤) بالكتاب نص آخر يشير إلى أنه تم نسخه في سنة ٦٩٠ هـ . ومن الواضح أن هذا التاريخ غير أصيل إذ أن السلطان غازان خان لم يل السلطنة إلا في سنة ٦٩٤ هـ/١٢٩٥ م ،

M. S. Dimand, A Handbook of Muhammadan Art, 2nd ed. p. 28.

في الداخل « مسيبة » أو « تسعة » مما يثبت أن المخطوط قد نسخ في سنة ٦٩٧هـ أو في سنة ٦٩٩هـ[1] . وفي الاسكوريال بأسبانيا مخطوط فارسي آخر من الكتاب نفسه يشمل عددا من التصاوير ، وقد كتبه علي بن محمد بن العزيز الموصلي في سنة ١٣٠٤م[2] .

٢٥ — ومن المخطوطات المزوقة التي يمكن ضمها إلى هذا النوع من المؤلفات مخطوط فارسي من « كتاب سمكي عيار » محفوظ في المكتبة البودلية في أوكسفورد[3] ، وكذلك مخطوط آخر من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني في مدينة ميونخ كتبه طبيب من دمشق يدعى محمد بن محمد بن علي[4] ؛ ويعتقد بعض العلماء أنه تم نسخه في مدينة واسط[5] . وفي مجموعة السيدة زره هومان ببرلين مخطوط غير كامل من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني كتب في مصر في القرن الرابع عشر أو الخامس عشر[6] .

---

(١) المرجع نفسه ؛ The Animal Lore of the Past (in Natural History, December 1938, vol. LXVII, No. 10, p. 558—567.

(٢) Gazettes des Beaux Arts, 1935, 14, p. 235—248 .

(٣) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, vol. 5, Pl. 815 A .

(٤) الدكتور زكي محمد حسن : مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي صفحة ١٥ .

K. Holter, Die islamischen Miniaturhandschriften vor 1350 (in Zentralbatt für Bibliothekswesen LIX, 1937) p. 30, No 82.

(٥) J. Ruska, Qazwinistudien (in Der Islam, IV, 1913. p. 260;

H. Buchthal, O. Kurz and R. Ettinghausen. Supplementary Notes to K. Holter's Check List of Islamic Illuminated Manuscripts before A.D. 1350 (in Ars Islamica, VII, 1940) p. 162, No. 82.

(٦) الدكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥١٧ شكل ٨٨٩ .

E. Kühnel, Islamische Miniaturmalerei, p. 54, pl. 33; Ph. Schulz, Die Persisch-Islamische Miniaturmalerei, I, pl. B and C; Arnold, Painting in Islam, p. 84, pl. 16; L. Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, p. 26, pl. 5; Pope, A Survey of Persian Art, II, p. 1840—1841, pls. 853—854.

وبالإضافة إلى كتب الحيل الميكانيكية والنبات والحيوان عنى المسلمون فى العصور الوسطى بتوضيح كتب الفلك بالتصاوير التى تشتمل على صور لرموز البروج ، والنجوم والكواكب . وقد وصلنا عدد من المخطوطات الفلكية لكتاب مجموعات النجوم وصور الكواكب الثابتة لأبى الحسين عبد الرحمن ابن عمر الصوفى : منها نسخة محفوظة فى مكتبة طوبقا بوسراى فى استانبول تم نسخها فى سنة ٥٢٦ هـ (١١٣٠ — ١١٣١ م) وتضم ٤٦ صورة[١] ، ونسخة ثانية بمكتبة Fatih Kütuphanesi فى استانبول أيضا وترجع إلى سنة ٥٣٠ هـ (١١٣٥ — ١١٣٤ م)[٢] . وفى الفاتيكان مخطوط عن الفلك أيضا تم نسخه فى مراكش فى سنة ٦٢١ هـ (١٢٢٤ م) . وفضلا من ذلك يحتفظ متحف المتروبوليتان للفن فى نيو يورك بمخطوط آخر من كتاب مجموعات النجوم وصور الكواكب الثابتة لعبد الرحمن الصوفى[٣] . كما كتب للسلطان التيمورى أولوغ بك بن شاه رخ فى مدينة سمرقند قبل عام ٨٤١ هـ (١٤٣٧م) مخطوط للكتاب نفسه يضم كثيرا من الرسوم الآدمية وصور الطير والحيوان التى ترمز إلى مختلف البروج والنجوم[٤] .

---

(١) رقم ٢٤٩٣ .

(٢) رقم ٣٤٢٢ . K. A. Holter المرجع نفسه .

(٣) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥٢٤ شكل ٨٢٢ مكرر و ٨٢٣ مكرر .

Joseph Upton, A Manuscript of the Book of the Fixed Stars, Metropolitan Museum Studies, IV, part 3, March 1933

(٤) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥٢٥ شكل ٨٢٨ مكرر .

E. Blochet, Peintures des Manuscrits Orientaux de la Bibliothèque Nationale, p. 10-11; Blochet, Musulman Painting, pl. XC ; Enluminures, p. 85 – 87.

٣- ومن الكتب التى تدخل فى نطاق الكتب العلمية كتاب عن « ألعاب الفروسية » محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة(١) .

وعلى الرغم من كثرة المخطوطات العلمية المزوقة بالتصاوير ، وإقبال مؤرخى الفنون على دراستها فإن تصاوير هذه الكتب يقل فيها عادة الطابع الفنى : ذلك أنها لا يقصد بها إلا تفسير النصوص وشرحها وتوضيحها دون زيادة أو تزويق ، أى أنها جزء لا يتجزأ من النصوص نفسها ؛ ومن ثم كانت فى كثير من الأحيان تنقل نقلا يكاد يكون تاما من المخطوطات الأصلية حتى أن الصور ذات الموضوع الواحد فى المخطوطات المختلفة تتشابه دون اختلاف كبير على الرغم من طول الزمن الذى يفصل بينها ، وعلى الرغم من اختلاف الأقطار التى صورت فيها .

غير أن الطابع الفنى أكثر ظهورا وتميزا فى التصاوير التى تزوق الكتب الأدبية : ذلك أن المصور لم يكن يعنى فى هذه التصاوير بتوضيح النص بقدر عنايته برسم صورة جميلة تتجلى فيها مهارته ، ومن ثم كان يضيف إلى القيمة الأدبية للكتاب قيمة فنية أخرى . ومن هنا كانت المخطوطات الأدبية المزوقة ذات الموضوع الواحد كثيرا ما تشتمل تصاوير تختلف من حيث الموضوع والتصميم والأسلوب والطابع ، وذلك بحكم اختلاف الفنان أو القطر أو العصر أو المدرسة الفنية .

ولقد أقبل المسلمون فى العصور الوسطى على تزويق كثير من مخطوطات الكتب الأدبية . وربما كان أقدم الكتب الأدبية التى عنى المسلمون بتزويقها بالتصاوير كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع . ويشتمل هذا الكتاب على مجموعة

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٩٧ .

K. Holter, Die Frühmamlukische Miniaturmalerei, Die Graphischen Künste, Wien, II, 1937, S. 1–14

من القصص الواعظة تدور حول الحيوان وترد على لسانه : وقد كتب « كليلة ودمنة » فى أول أمره باللغة السنسكريتية فى حوالى القرن الثالث الميلادى ، ثم نقل إلى البهلوية (الفهلوية) فى القرن السادس ، وأخيرا نقله عبد الله بن المقفع إلى اللغة العربية فى حوالى سنة ١٣٢ هـ (٧٥٠ م) . وكان الكتاب فى اللغة الهندية يشتمل على اثنى عشر بابا ، ثم أضيف إليه ثلاثة أبواب عند ترجمته إلى الفارسية ، وأخيرا زيد عليه ستة أبواب أخرى عند ترجمته إلى اللغة العربية ، وهكذا أصبح الكتاب فى صورته العربية يشتمل على ٢١ بابا . وتعتبر الترجمة العربية هى أصل الكتب المعروفة من كليلة ودمنة سواء منها العربية وغير العربية[١] .

وقد وصلتنا من كتاب كليلة ودمنة نسخ كثيرة مزوقة بالتصاوير[٢] . وقد سبق أن أشرنا إلى أن هذا الكتاب قد زوقت نسخته الأصلية بالصور كما يستشف من مقدمة الكتاب نفسه[٣] . غير أن أقدم ما لدينا من النسخ المزوقة بالتصاوير لا يمكن أن يرجع إلى ما قبل القرن الثالث عشر بعد الميلاد . ومن أقدم هذه النسخ مخطوط محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس[٤] يشتمل على ٩٨ تصويرة من بينها ست تصاوير أضيفت فى القرن الثامن عشر . وليس به نصوص تشير إلى تاريخه أو مكان نسخه[٥] . وفى المكتبة نفسها مخطوط آخر غير مؤرخ

---

(١) يعتقد أن الترجمة السريانية القديمة قد نقلت مباشرة عن البهلوية .

انظر الدكتور جمال محرز : كليلة ودمنة فى التصوير الإسلامى مجلة المجلة ، العدد الثالث — مايو سنة ١٩٥٨ صفحة ١٢ .

(٢) B. Gray, Fourteenth-Century Illustrations of the Kalilah and Dimnah, Ars Islamica, VII, 1940, p. 134—143 ; D. S. Rice, A Miniature in an Autograph of Shihab ad-Din Ibn Fadlallah al-Umari, The Bulletin of the School of Oriental and African Studies, XIII 4, 1951, p. 862-863.

(٣) انظر صفحة ٩٢ .

(٤) رقم عربى ٣٤٦٥ .

(٥) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى صفحة ٢٠ — ٢١ وشكل ١٦ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥١٧ وشكل ٨٨٨ .

أيضاً[١] ، ويشتمل على ٩٧ تصويرة أضيفت إليها ثلاث تصاوير فيما بعد[٢] . وتحتفظ المكتبة البودلية في أوكسفورد بنسخة مؤرخة ترجع إلى سنة ١٣٥٤ م[٣] ، وتضم ٧٦ تصويرة[٤] . وتمتلك ديموت[٥] سبع صفحات مصورة من نسخة فارسية[٦] ، كما توجد صور أخرى في المكتبة الأهلية في باريس[٧] ، وكذلك مجموعة من التصاوير في مرقعة (ألبوم) الشاه طهماسب في مكتبة الجامعة باستانبول[٨] ، ونسخة أخرى في مكتبة ميونخ . وبالإضافة إلى ذلك وصلنا عدد من النسخ الفارسية التي ترجع إلى عصور أحدث : منها نسخة محفوظة في مكتبة قصر جلستان بطهران وتنسب إلى مدينة هراة[٩] . ونسخة ثانية في مكتبة طوبقا بوسراي في استانبول كتبت في هراة في سنة ١٤٣٠ م .

H. Buchthal, Indian Fables in Islamic Art, Journ Royal Asiatic Society, 1941, p. 317-424; Les Arts de l'Iran, l'Ancienne Perse et Bagdad, Bibliothèque Nationale, Paris, p. 120—125.

(١) رقم عربي ٣٤٦٧ .

(٢) الدكتور زكي محمد حسن : مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي صفحة ٢١ شكل ١٧ .

Blochet, Musulman Painting, Pls. XIII—XVI; Enluminures, p. 55-6, Pls VI—VII; Sakisian, La Miniature Persane, fig. 11-13.

(٣) رقم Pococoke 400 .

(٤) K. Holter, Die Galen-Handschrift und die Makamen des Hariri der Wiener Nationalbibliothek, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, n. F, XI, 1937, fig. 36.

(٥) Demotte .

(٦) Pope (A U.), A Survey of Persian Art, V, pl 815 b.

(٧) المرجع نفسه لوحة ٨١٦ أ و ٨١٧ .

(٨) الدكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥٢٢ شكل ٨١٢ مكرر ؛ الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي صفحة ٩٦ .

Gray, Die Kalilah wa Dimna der Universität Istanbul, Pantheon, XII, p 259-282; E. Fehmy and Stchoukine, Les Manuscrits orientaux illustrés de la Bibliothèque de l'Université de Stamboul; Pope, Survey, II, p. 1836—1837, V, pls, 843-844.

(٩) Binyon, Wilkinson and Gray, persian Miniature paintig, pls. 28, 34, 36; Pope, Survey, V pls. 865-868.

ومن أشهر الكتب الأدبية الإسلامية التي شغف المسلمون بتزويقها بالصور كتاب مقامات الحريري . وقد ألفه أبو محمد القاسم بن علي الحريري في الربع الأول من القرن الثاني عشر بعد الميلاد ، وقدمه إلى الوزير أنوشروان بن خالد وزير السلطان محمود بن محمد بن ملكشاه السلجوقي وزير الخليفة المسترشد بالله ، والمتوفى سنة ٥٣٢ هـ (١١٣٧م) .

وتؤلف المقامات مجموعة من القصص القصيرة ذات طابع معين يحكيها أحد أثرياء العرب هو الحرث بن همام ، ويذكر في كل منها حادثة شاهدها بنفسه ، وكان بطلها يدعى أبا زيد السروجي . ويتمثل هذا الرجل في المقامات كشيخ احترف الأدب ثم ضاقت به سبل العيش فخرج من بلده سروج في أعلى الفرات ، ثم أخذ يحتال على الناس بطرق شتى لا تخلو من المرح والدعابة ، وفي الوقت نفسه مستغلا مهارته الأدبية في تحقيق أغراضه ، مع الإشارة إلى ما في مجتمعه من عيوب ومساوى(١) .

وقد استهوت هذه المقامات بروعتها الأدبية ، وجمال أسلوبها ، ولطف دعابتها المصورين ، فعنوا بتزويقها بالتصاوير ، وتمثيل قصصها بالرسوم حتى يمكن أن نقرر أنه لم يحظ كتاب عربي بما حظيت به هذه المقامات من عناية المصورين .

ولقد وصلنا عدد من مخطوطات المقامات المزوقة بالتصاوير موزعة بين دور الكتب في العالم ، وتحتفظ المكتبة الأهلية في باريس بعدة مخطوطات تشتمل على تصاوير . ومن هذه المخطوطات مخطوط تم نسخه في سنة ٦١٩ هـ (١٢٢٢/

(١) حسن الباشا : أبو زيد السروجي بين الأدب والفن . المجلة العدد ١٧ سنة ١٩٥٨ ؛ الدكتور عبد الوهاب عزام : مقدمة المقامات ، صفحة ٩٨ .

١٢٢٣ م)[١] . ويضم ٣٩ تصويرة[٢] ؛ ومخطوط ثان كتبه يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى فى سنة ٦٣٤ هـ (١٢٣٧ م)[٣] ويضم ٩٩ تصويرة[٤] ، وكان من قبل فى مجموعة شيفر ؛ ومخطوط ثالث غير مؤرخ[٥] يشتمل على ٧٧ تصويرة[٦] .

وفى المتحف البريطانى مجموعة أخرى من مخطوطات المقامات المزوقة بالتصاوير : منها مخطوط يشتمل فى حواشيه على تاريخ يظهر منه « السادس عشر من ذى الحجة سنة ستمائة و . . . » ويضم ٣١ صورة أصلية فضلا عن صورة أضيفت فى وقت

---

(١) رقم عربى ٦٠٩٤ .

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى صفحة ١٧ — ١٨ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥١٣ — ٥١٤ ، شكل ٨٦٩ و ٨٧٠ .

Buchthal (H.), Hellenistic Miniatures in Early Islamic Manuscripts, Ars Islamica, VII, 1940, p. 120, fig. 1, 3, 6, 8, 9, 13, 14, 16, 17, 19, 22, 32, 37, 40, 43; The painting of the Syrian Jacobites and its relation to Byzantine and Islamic Art, Syria, XX, p. 136-150; Three illustrated Hariri Manuscrips in the British Museum, Burlington Magazine, LXXVI, 1940; E. Kühnel, Die Bagdader Malerschule auf der Ausstellung iranischer Kunst in Paris 1938, Pantheon, XXIII, 1939, p. 204 a & b.

(٣) رقم عربى ٥٨٤٧ .

(٤) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى صفحة ١٨ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥١٥ — ٥١٦ ، شكل ٨٧٥ — ٨٧٧ و ٨٧٩ و ٨٨٠ — ٨٨٣ ؛ Les Arts de l'Iran : L'ancienne perse et Bagdad, Catalogue de l'Exposition de la Biblibibliothèque Nationale, rédigé par H. Corbin, paris 1938, pls. VIII a, IX a, b, XII a; Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, 12, 18; Buchthal (H.), Early Islamic Miniatures from Baghdad, Journal of the Walters Art Gallery, V, 1942, fig. 32, 33, 37, 39, 45; W. R. Velentiner, The Front Plane Relief in Mediaeval Art, The Art Quarterly, II, 1939, fig. 7, p. 162.

(٥) رقم ٣٩٩٢٩ .

(٦) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد صفحة ١٩ ؛ الأطلس صفحة ٥١٤ — ٥١٥ وشكل ٨٧١ و ٨٧٢ ؛ Les Arts de l'Iran, pls. VIII b, X b, XI a; Blochet, Enluminures pls. II-a, b, III a; Kühnel, Die Bagdader Malerschule pl. 205 b.

متأخر[١] ؛ ومنها مخطوط ثان يشتمل على ٨٤ تصويرة[٢] .

وبالإضافة إلى ذلك يحتفظ المتحف البريطاني بمخطوط كبير نسخ فى أول ربيع الآخر سنة ٧٢٣ﻫ (١٩ أبريل سنة ١٣٢٣ م)[٣] . ومن الملاحظ أن صور هذا المخطوط لم يتم منها غير قليل ؛ أما باقى الصور فبعضها لم يكمل تلوينه وتذهيبه ، وبعضها الآخر لا يشتمل إلا على خطوط حمراء محددة فقط ؛ كما أن بالمخطوط كثيراً من المساحات الفارغة التى كانت قد تركت ، وقد رسم فيها فيما بعد صور أشجار وأغصان يمتد بعضها أحياناً إلى النص نفسه . ومن المرجح أن بعض الصور الكاملة فى المخطوط رسمت فى وقت أحدث من تاريخ كتابة المخطوط وذلك لأنها محددة بحبر أسود فى حين أن صور المخطوط الأصلية تحدد بالحبر الأحمر الذى استعمل فى رسم الإطار أيضاً . ويلاحظ أن التصاوير الأصلية فى هذا المخطوط أكثر إتقاناً من تصاوير المخطوطين السابقين ويتضح فيها العناية بالعمارة وبالمنظور .

ومن مخطوطات المقامات المزوقة المحفوظة بالمتحف البريطانى مخطوط يرجع إلى عصر أحدث من المخطوطات السابقة[٤] ؛ ويشتمل هذا المخطوط على ٧٨ تصويرة تمتاز بروعة ألوانها ، وبجودة زخارفها وعمارتها ، وإتقان رسومها ، وبالمهارة فى التعبير عن الإحساس والعواطف والمشاعر . ومن الواضح أن بعض تصاوير هذا المخطوط منقول من مخطوطات سابقة مثل المخطوط رقم Or. 1200 المحفوظ بالمتحف نفسه ، ويمكن أن يلاحظ ذلك مثلا من مقارنة الصورتين اللتين توضحان « الاجتماع فى مكتبة البصرة » فى المقامة الثانية .

---

(١) Or 1200 .

(٢) Add 22, 114 .

(٣) Add 7293 .

(٤) رقم Or. 9718 .

وفضلا عن ذلك توجد مخطوطات أخرى من مقامات الحريرى موزعة فى بعض الأقطار الأخرى . ففى المتحف الأسيوى بمدينة لينينجراد[١] مخطوط غير مؤرخ يضم تصاوير على جانب كبير من الأهمية والجمال[٢] ، وفى المكتبة الأهلية فى فيينا مخطوط آخر[٣] نسخه أبو الفضل بن أبى إسحق فى شهر رجب سنة ٧٣٤ هـ (١٣٣٤ م)[٤] ، وفى المكتبة البودلية فى أوكسفورد مخطوط ثالث[٥] من المقامات تم نسخه فى سنة ٧٣٨ هـ (١٣٣٧ م) ؛ ويضم هذا المخطوط ٣٩ تصويرة[٦] .

ومن الكتب الأدبية التى زوقت بالتصاوير كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى . وقد عثر على أجزاء من نسخة مخطوطة لهذا الكتاب تشتمل على تصاوير ؛ وقد كتب هذه النسخة محمد بن أبى طالب البدرى فى سنة ٦١٤ هـ (١٢١٧/١٢١٨م) . وكانت هذه النسخة تتألف من عشرين جزءا لم يصلنا منها إلا ثلاثة عشر جزءا : أربعة منها محفوظة فى دار الكتب المصرية بالقاهرة ؛ وتسعة فى المكتبة الأهلية فى استانبول . وقد عثر فى بعض هذه الأجزاء على تصاوير تؤلف كل منها غرة أحد أجزاء الكتاب ؛ وتوجد هذه التصاوير فى

---

(١) St. Petersbourg .

(٢) Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, pls. 7-11 .

(٣) رقم A. F. 9 .

(٤) Holter (K.), Die Galen-Handschrift und die Makamen des Hariri der Wiener Nationsbibliothek, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, XI; 1937; Arnold, The Islamic Book, 44b, 45b, 46b ; Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, pl. 18.

(٥) رقم Marsh 458 .

(٦) Arnold, Painting in Islam, pl. XII a. b, cf. Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, pls. I, II a, b.

الجزءين الرابع والحادى عشر فى القاهرة[١] ، وفى الجزءين السابع عشر والتاسع عشر فى استانبول[٢] .

و بالإضافة إلى ذلك يوجد فى برلين مخطوط مزوق آخر من كتاب الأغانى بتاريخ سنة ١٢٣٠م ، كما توجد ترجمة فارسية للكتاب نفسه زوقها التصاوير وترجع إلى سنة ١٢٥٠م .

ويعتبر كتاب دمعة الباكى لابن فضل الله العمرى من الكتب التى زوقها المصورون ، ولقد عثر على الورقة الأخيرة من مخطوط من هذا الكتاب كتب فى دمشق فى سنة ٧٤٥هـ (١٣٤٥م) ، وتشتمل على صورة ، وتوجد هذه الورقة حالياً فى مجموعة شستربيتى[٣] .

ومن أهم الكتب الأدبية التى عنى المسلمون بتزويقها بالتصاوير كتاب الشاهنامه للفردوسى ؛ والشاهنامه ملحمة فارسية تتألف من أكثر من ٦٠ ألف بيت ؛ وقد أتم نظمها أبو القاسم الفردوسى فى سنة ٤٠٠هـ (١٠١٠م)، وأهداها للسلطان محمود الغزنوى . وتشتمل الشاهنامه على معظم ماوعى الفرس من أساطيرهم وتاريخهم من أقدم عهودهم حتى الفتح الإسلامى . وهى مرتبة ترتيبا تاريخيا : إذ

---

(١) رقم ٥٧٩ أدب .

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى صفحة ٢٢ — ٢٣ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٦٦ — ٨٦٨ .

B. Farès, Une miniature religi use de l'école arabe de Bagdad, Mémoires de l'Institut d'Egypte. Tome Cinquante et un, Le Caire, 1938; L'Art Sacré chez un primitif Musulaman, Bull. de l'Institut d'Egypte, t. XXXVI, p. 619-659; D. S. Rice, The Aghani Miniatures and Religious Painting in Islam, Burington Magazine, X IV, April 1953, p. 128-134; Kühnel (Oriens, vol. IV, Nr. 1, 1951, Leiden E. J. Brill p 172-173).

(٣) D. S. Rice, A Miniature in an Autograph of Shihab ad-Din ibn Fadlallah al-Umari. The Bulletin of the School of Oriental and African Studies. XIII 4,1951, p. 862-863.

الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى صفحة ٢١ — ٢٢ .

تذكر الأسرة فتبدأ بأول ملوكها تبين تاريخه، وتذكر ما جرى فى عهده من الأمور، ثم تذكر الملك الثانى، وهكذا؛ و يستمر القصص فى الشاهنامه ٣٨٧٤ سنة . وتعنى الشاهنامه بصفة خاصة بأخبار ملوك الفرس وأبطالهم وسوابقهم وحروبهم مع غيرهم من الأمم والشعوب . وللشاهنامه مكانة جليلة عند الفرس : إذ تعتبر سجلا لتاريخهم وأناشيد لمجدهم، وديوان لفخرهم[1] .

وقد وصلتنا مجموعة كبيرة من مخطوطات الشاهنامه الفارسية المزوقة بالتصاوير؛ غير أن أقدم النسخ المؤرخة لا ترجع إلى ما قبل القرن الرابع عشر بعد الميلاد . وأقدم المخطوطات المؤرخة المعروفة نسخة محفوظة فى مكتبة طوبقابوسراى فى استانبول كتبها الحسن بن على البيمنى فى سنة ٧٣١ هـ (١٣٣٠/١٣٣١ م) : ويشتمل هذا المخطوط على خمس صفحات مزخرفة بالإضافة إلى ٨٩ تصويرة[2] . وتصاوير هذه الشاهنامه قريبة الشبه من تصاوير مخطوط آخر منها محفوظ فى ليننجراد تم نسخه فى سنة ١٣٣٣ م . ويلى هذين المخطوطين من حيث الزمن مخطوطة ثالثة قسمت تصاويرها بين عدد من المجموعات الفنية . ويحتوى الجزء المحفوظ منها فى مجموعة هنرى فيفيرفى باريس على نص يوضح أنها قد نسخت فى سنة ١٣٤٠/١٣٤١ م لمكتبة قوام الدولة والدين الحسن وزير فارس[3] .

و بالإضافة إلى هذه المخطوطات المؤرخة التى ترجع إلى عصر متأخر، وصلنا عدد من المخطوطات التى ترجع إلى عصر أحدث : ففى مكتبة طوبقابوسراى فى استانبول مخطوطة مؤرخة من شاهنامه مزوقة بالتصاوير تم نسخها فى شيراز

---

(١) الدكتور عبد الوهاب عزام : مقدمة لترجمة الفتح بن على البنداری للشاهنامه صفحة ٧١ — ٧٧ .

(٢) Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, No 23, Pls 15-17.

(٣) المرجع نفسه رقم ٢٤ .

Blochet, Musulman Painting, pl. 10.

فى سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧٠/١٣٧١م[١]) ، وفى دار الكتب المصرية شاهنامة مخطوطة كتبت فى سنة ٧٩٦ هـ (١٣٩٣ م) ؛ كما أن هناك مخطوطة موزعة بين المتحف البريطانى ومجموعة شستربيتى ترجع إلى سنة ١٣٩٧/١٣٩٨م[٢] . وتحتفظ المكتبة البودلية فى أوكسفورد بشاهنامة مزوقة بالتصاوير ، ومكتوبة بخط نستعليق دقيق نسخت فى شيراز لإبراهيم سلطان ابن شاه رخ الذى حكم فارس من سنة ١٤١٥ إلى سنة ١٤٣٥/١٤٣٦ م[٣] . وفى متحف الجلستان بطهران شاهنامة مزوقة نسخها فى هراة جعفر بيسنقرى فى سنة ٨٣٣ هـ (١٤٢٩/١٤٣٠م) لمكتبة بيسنقر ابن شاه رخ[٤] . وفى دار الكتب المصرية شاهنامة كتبها محمد السمرقندى فى سنة ٨٤٤ هـ (١٤٤٠ م[٥]) ، وقد أعيد نقشها فى عصر أحدث . وتحتفظ متحف الجلستان بطهران أيضا بشاهنامة مزوقة تم نسخها فى سنة ١٤٤٣م[٦] . كما توجد نسخة شعبية أخرى ترجع إلى سنة ١٤٤٥م[٧] . وفى الجمعية الآسيوية الملكية بلندن مخطوطة من الشاهنامة كتبت لابن شاه رخ الذى توفى فى هراة سنة ١٤٤٥ م[٨] . كما أن فى المكتبة البودلية فى أوكسفورد شاهنامة كتبت

---

(١) Ars Islamica, I, p. 167, figs. 4-7.

(٢) Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, No 32. Pls. 29-30.

(٣) Binyon, Wilkinson and Gray المرجع نفسه رقم ٤٦ لوحة ٣٨ — ٤٠ .

(٤) المرجع نفسه رقم ٥٣ لوحة ٤٤ — ٥٠ ، الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٤٢٦ — ٤٢٧ شكل ٨٤١ مكررة ؛

Pope, Surey, V, pl. 869.. 874; Wilkinson (J.) The Shah Namah, Some Famous Illustrated Manuscripts, The Near East and India, XLIII, Firdausi Supplement. Oct. 18. 1934. R.H. Pinder-Wilson. Persian Painting of the Fifteenth Century, p. 4.

(٥) رقم ٥٩ تاريخ فارسى .

(٦) Binyon, Wilkinson and Gray المرجع نفسه رقم ٥٩ لوحة ٥٥ ا .

(٧) المرجع نفسه رقم ٦٠ لوحة ٤٦ .

(٨) المرجع نفسه رقم ٦٧ لوحة ٥٨ .

Pope. Survey. V. pls. 875-876; Wilkinson, The Shahnama of Firdawsi.

اشاه رخ وتمت فى سنة ١٤٤٧/١٤٤٨ م أى بعد وفاته بوقت قصير (١) . وتحتفظ مجموعة شستر بيتى بعدد من التصاوير نزعت من شاهنامه تمت كتابتها فى سنة ١٤٨٠ م؛ كما توجد بالمتحف البريطانى مخطوطة مزوقة من الشاهنامة نسخت فى سنة ١٤٨٦ م (٢) .

وإلى جانب هذه المخطوطات المؤرخة من الشاهنامة وصلتنا مخطوطات أخرى غير مؤرخة من الكتاب نفسه . ومن هذه المخطوطات مجموعات من التصاوير تتفق فى أسلوبها مع تصاوير المخطوطات المؤرخة التى ترجع إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر بعد الميلاد . وتحتفظ مجموعة شستر بيتى فى لندن Chester Beatty ببعض هذه التصاوير (٣) ، فى حين يوجد عدد من التصاوير فى متحف فرير للفن فى واشنطون (٤) Freer gallery of Art . كما كانت مجموعة شلز Schulz تحتفظ بعدد من تصاوير الشاهنامة ثم انتقل منها إلى مجموعة خاصة فى نيويورك (٥) .

ومن مخطوطات الشاهنامة غير المؤرخة المشهورة مخطوطة عرفت باسم مخطوطة ديموت Demotte وذلك نسبة إلى التاجر ديموت الذى كان يمتلك المخطوطة قبل قبل أن تتفرق صورها بين بعض المتاحف والمجموعات الفنية فى العالم . ويقرب عدد تصاويرها من ٥٥ تصويرة . وليس بهذه الشاهنامة ما يوضح تاريخها أو المكان الذى نسخت فيه ، غير أنه من المرجح أنها كتبت فى تبريز فى النصف

---

(١) Binyon, Wilkinson and Gray المرجع نفسه رقم ٦٥ .

(٢) Pope, Survey, V, pl. 881 A; Blochet, Musulman Painting, 98-180.

(٣) Binyon, Wilkinson and Gray المرجع نفسه رقم ١٩ لوحة ١٤ . Pope, Survey, V, pl. 831 c.

(٤) Pope, Survey, V, pl. 830 A, B, C.

(٥) Pope, Survey; V; Pl. 832; Ph. Walter Schulz, Die persische -islamische Miniaturmalerei, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Irans, II, Taf 14-18.

الأول من القرن الرابع عشر ، وربما اشترك فى تزويقها عدد من المصورين ، بل يعتقد أن بعض تصاويرها أسهم فى عملها أكثر من مصور واحد[١] .

وفضلا عن ذلك وصلنا عدد من مخطوطات الشاهنامة غير المؤرخة التى ترجع إلى عصور أحدث : منها شاهنامة فى المكتبة البودلية فى أوكسفورد[٢] ، وكذلك مجموعة من تصاوير شاهنامة أخرى فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك[٣] ؛ كما أن المكتبة الأهلية فى باريس تمتلك مخطوطة ثالثة غير مؤرخة . وبالإضافة إلى ذلك كانت مجموعة شلتز Schulz تمتلك عددا من صفحات شاهنامة مزوقة بتصاوير .

ومن الكتب الأدبية التى أغرم بها الفرس ، وأقبل مصوروهم على تزويقها المنظومات الخمس لنظامى (سنة ٥٣٥ — ٥٩٩ هـ / ١١٤٠ — ١٢٠٢ م) أحد أعاظم الشعراء فى فارس . وتعتبر المنظومات الخمس أعظم مؤلفات هذا الشاعر القدير ، وتتألف من خمس قصائد أو منظومات . وأولى هذه المنظومات هى « مخزن الأسرار » ؛ وقد أتمها نظامى فى سنة ٥٦١ هـ (١١٦٥ / ١١٦٦ م) وأهداها إلى الدهليز اتابك اذربيجان ؛ وهذه المنظومة ذات طابع صوفى تهذيبى . والمنظومة الثانية « خسرو وشيرين » ، وقد نظمها الشاعر فى سنة ٥٧١ هـ

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : التصوير فى الإسلام عند الفرس صفحة ٣٤ — ٣٦ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥١٩ — ٥٢١ وشكل ٨٠٣ — ٨٠٥ مكرر و ٨٠٩ مكرر ؛ D. Brian, A Reconstruction of the Miniature Cycle in the Demotte Shah Namah Ars Islamica VI. p. 97-112; Dimand, A Handbook of Muhammadan Art, fig 16; Binyon, Wilkinson and Gray, op. cit, No 29, pls, 10, 24A,25-27; Wilkinson (J. V. S.) The Shah-Namah of Firdausi. The Book of the Persain Kings; Schröder (E). Ahmad Musa and Shams Al-Din; Ars Islamica, VI p. 119-125; Schulz, II, 20-29; Pope. Survey. V, pls 835-840.

(٢) Binyon, Wilkinson and Gray; op. cit ; No 40; Pls 38-40 and Fronticepiece.

(٣) Dimand A Handbook of Muhammadan Art. pp.38-39. Fig.19.

و ١١٧٦ م) ، وأهداها إلى أبناء الدجير ، وهى قصة حرافية تتفق فى بعض أجزائها مع الشاهنامه . والمنظومة الثانية « ليلى والمجنون » : وقد تم نظامها فى سنة ٥٨٤ هـ (١١٨٨/١١٨٩م) : وهى تحكى قصة الحب بين قيس وليلى ؛ وتعتبر هذه القصيدة أكثر المنظومات الخمس نجاحاً . والمنظومة الرابعة « سكندر (أو اسكندر) نامه » ، وقد نظمت فى سنة ٥٨٧ هـ (١١٩١ م) ، وتنقسم هذه المنظومة إلى جزءين : إقبال نامه وخردنامه ؛ وقد اتخذ نظامى قصة الإسكندر أساساً لهذه المنظومة ، غير أنه تعرض فيها لموضوعات علمية مثل ما أورده من مناقشة الإسكندر لأستاذه أرسطو حول كثير من المعلومات ، ومن ثم جاءت هذه القصيدة أشبه بدائرة معارف . أما المنظومة الخامسة فهى « هفت بيكر » ؛ وقد تم نظمها فى سنة ٥٩٥ هـ (١١٩٨/١١٩٩ م) : وتتكلم هذه القصيدة عن الملك الساسانى المحبوب بهرام جور ؛ غير أن الشاعر لم يعن هنا ببطولة بهرام جور أو فروسيته أو مغامراته الحربية ، ولكنه أورد سبع قصص حكيت له على لسان سبع بنات لملوك سبعة أغرمن بالأمير الفارسى ؛ وتتصل كل من هذه القصص بأحد أيام الأسبوع السبعة ، وأحد الكواكب السبعة ، وأحد الألوان السبعة[١] .

وللمنظومات الخمس مكانة رفيعة فى الأدب الفارسى ؛ ومن الملاحظ أن أسلوبها من طراز خاص يمكن القارئ من تصور حوادثها وقد ساعد هذا على تصويرها بالرسوم .

وقد وصلنا عدد من مخطوطات المنظومات الخمس المزوقة بالتصاوير ، وربما كان أقدم هذه المخطوطات نسخة تحتوى على نص يذكر أنها كانت تشتمل على ختم شاه رخ (٨١٧ — ٨٣٨ هـ/١٤١٤ — ١٤٣٤م) ؛ غير أن الختم غير موجود حالياً[٢] .

---

(١) Encyclopaedia of Islam .

(٢) Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, No 42, pls. 32 b, c, 33 a, b.

ويمتلك المتحف البريطانى بلندن مخطوطا مزوقا من المنظومات الخمس[١] له أهمية خاصة . وعلى الرغم من أن هذا المخطوط غير مؤرخ فإن إحدى تصاويره تشتمل على التاريخ ٩٠٠ هـ (١٤٩٤/١٤٩٥ م) الذى يظهر على رسم عتبة إحدى النوافذ[٢] ؛ كما أن أسماء المصور بن مبرك وعبد الرزاق و بهزاد توجد إما كل بمفرده أو كل اثنين معا على تسع عشرة تصويرة من تصاوير هذا المخطوط التى تبلغ اثنتين وعشرين؛ وكذلك يوجد اسم «قاسم على» على سبع تصاوير فى هذا المخطوط؛ غير أن كثيرا من هذه التوقيعات غير أصيلة . ومن الملاحظ أن هذا المخطوط يشتمل على تعليقات بخط جهانجير وشاه جهان فضلا عن ختم شاه جهان نفسه[٣] .

وبالإضافة إلى ذلك يحتفظ متحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك بمخطوط من المنظومة الخامسة من المنظومات الخمس « هفت بيكر » . ويشتمل هذا المخطوط على تصويرة رائعة تمثل بهرام جور وهو يستعرض أمام أزاده مهارته فى الرماية[٤] . ويوجد على هذه التصويرة اسم بهزاد ، غير أنه من المعتقد أن هذا التوقيع غير أصيل .

وإلى جانب مؤلفات الفردوسى ونظامى عنى الفرس بتزويق مؤلفات سعدى الشيرازى أشهر شعراء الفرس، وشاعر الغزل الرقيق (٥٨٠ — ٦٩٢هـ/١١٨٤ — ١٢٩٢م) .

---

(١) رقم Or. 6810 .

(٢) Folio 214 .

(٣) R. H. Pinder-Wilson. Persian Painting of the Fifteenth Century. The Faber Gallery of Oriental Art, p. 18-20, pls. 8 and 9; Kühnel, op. cit pl. 52; Martin, The Miniature painting and Painters of Persia, pl.73; Migeon, Manuel, I, p. 172; Pedersen, Islams Kultur, p.164; cf. Arnold, Bihzad and his Paintings in the Zafar-Namah M. S., pl. X; Schulz, Islamische Miniaturmalerei, pl. 53.

الدكتور زكى محمد حسن : التصوير فى الإسلام عند الفرس شكل ٣٦ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥٢٩ — ٥٣٠ شكل ٨٤٠ و ٨٤١ مكرر .

(٤) Pope, Survey, pls 875,876 .

وقد نشأ سعدى فى شيراز حيث كتب أعظم مؤلفاته : وهما البستان « الحديقة » والجلستان « حديقة الورد » ؛ اللتان تعتبران أساساً فى دراسة الأدب الفارسى .

وقد أتم سعدى كتابة البستان فى سنة ١٢٥٧ م ، وهو يتألف من مجموعة من القصائد تتناول موضوعات خلقية . وقد أقبل المصورون على تزويق بعض مخطوطات البستان بالتصاوير ؛ وربما كانت أقدم المخطوطات المزوقة من هذا الكتاب مخطوطاً محفوظاً فى دار الكتب المصرية بالقاهرة ؛ كتبه سلطان على الكاتب : أعظم الخطاطين الفرس فى عصره ، وقام بتذهيبه مارى المذهب . وقد كتب هذا المخطوط للسلطان حسين ميرزا بيقرا فى هراة فى سنة ٨٩٣ هـ . ويشتمل هذا المخطوط على ست صور تحمل أربع منها اسم بهزاد ، وقد كان فى رعاية السلطان حسين ميرزا قبل سقوط هراة فى يد الصفويين . كما يوجد على إحدى الصور ما يشير إلى أنها رسمت فى سنة ٨٩٤ هـ : أى بعد كتابة المخطوط بنحو سنة(١) .

أما الجلستان فيتألف من مجموعة قصص بالنثر الأدبى الذى يتخلله بعض الأشعار . وقد أتمه سعدى فى سنة ١٢٥٨ م ؛ ولا يزال الجلستان يعتبر أصدق

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : صورة فقهاء يتجادلون ، العدد ٨ من مجلة الثقافة بالقاهرة ، ٢١ فبراير سنة ١٩٣٩ ؛ من الكنوز الفنية فى مصر ، بستان سعدى فى دار الكتب المصرية ، العدد ٥٥ من مجلة الثقافة بمصر ، يناير سنة ١٩٤٠ م ، صفحة ٢٩ — ٣٣ ؛ الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى صفحة ١٠٨ — ١١٢ ، التصوير فى الإسلام عند الفرس صفحة ٥١ — ٥٢ .

Wiet, L'Exposition Persane de 1931, p. 74–77, pls. 34–36; R. Ettinghausen, art. « Bihzad » in the Encyclopedia of Islam, Supplement; Binyon, Wilkinson and Gray, op. cit. pls. 68–71; Sakisian, La Miniature Persane, p. 69–71; E. de Lorey, Behzad, Gazette des Beaux-Arts, 6e période, XX, p. 25–44; E. Schröder, The Persian Exhibition and the Bihzad problem, Bull. Fogg-Museum of Art, VII, 1937, p. 3–14; Pope, Survey, V, pls. 881–887; Th. Arnold, Painting in Islam, p. 105, pl. 32.

تعبير عن الشعور الوطني عند الفرس حتى يومنا هذا . وقد وصلتنا بعض المخطوطات المزوقة من الجلستان ؛ وفي مجموعة شستربيتي في لندن مخطوط كتبه الخطاط جعفر بيسنقري في سنة ٨٣٠ هـ (١٤٢٦ م) في هراة للأمير بيسنقر الذي كان قد استقدمه من تبريز وألحقه بمجمع فنون الكتاب بمدينة هراة . ويشتمل هذا المخطوط على ٨ صور في غاية الجمال والإبداع (١) .

ومن الكتب الأدبية التي وصلتنا بعض مخطوطاتها المزوقة منظومة خواجو كرماني التي تتحدث عن غرام هماي الأمير الإيراني بهمايون الأميرة الصينية . وقد ولد كمال الدين أبو العطاء محمود بن علي المعروف بخواجو كرماني في كرمان في شوال سنة ٦٧٩ هـ (يناير سنة ١٢٨١ م) ، وتوفي في شيراز في حوالي سنة ٧٥٣ هـ ١٣٥٢ م . ويستشف من منظومة هماي وهمايون أنه عاش في بغداد بعض الوقت . وقد كتب خواجو كرماني « خمسة » على نمط « خمسة نظامي » — شأنه في ذلك شأن كثيرين من الشعراء الفرس المتأخرين . وتكون « هماي وهمايون » إحدى منظومات « خمسة » خواجو كرماني ، وهي تصف مغامرات هماي ابن شاه هوشنج وحبه لهمايون ابنة عاهل الصين ، وتذكر كيف اجتمع العاشقان على الرغم من دسائس الفغفور أو ملك الصين والد الأميرة ، وكيف تغلب هماي وهمايون في بعض المعارك (٢) .

وبالمتحف البريطاني مخطوط مزوق من هذه المنظومة كتبه الخطاط المشهور مير علي التبريزي في بغداد في سنة ٧٩٨ هـ (١٣٩٦ م) . وتشتمل إحدى تصاوير هذا المخطوط على توقيع المصور « جنيد نقاش السلطاني » الذي كان في رعاية السلطان غياث الدين أحمد (١٣٨٢ — ١٤١٠ م) أحد أمراء الجلائريين المغولية التي كانت تحكم العراق فيما بين سنتي ١٣٣٥ و ١٤٣١ م . ويعتبر هذه

---

(١) Binyon, Wilkinson and Gray, op. cit. pls. 42b, 43b.

(٢) دائرة المعارف الإسلامية .

التصويرة أقدم التصاوير الإيرانية المعروفة التي تشتمل على توقيع مصور [١] .

وبالإضافة إلى ذلك وصلنا عدد من المخطوطات المزوقة من كتب أدبية أخرى : ففي مكتب الهند India office مخطوط من ديوان معزى مؤرخ بسنة ٦١٤هـ (١٢١٧م) [٢] ، وفي متحف الفن التركي والإسلامي باستانبول مخطوط يشتمل على مجموعة قصائد ترجع إلى سنة ٨٠١هـ (١٣٩٨م) ، ويزوقه اثنتا عشرة تصويرة تمثل مناظر طبيعية بحتة وخالية تماما من صور الكائنات الحية [٣] ، كما وصلنا مخطوط من ديوان سلطان أحمد جلائر يرجع إلى حوالي سنة ٨٠٥هـ (١٤٠٢م) ؛ وتشتمل هوامش الصفحات الثماني الأخيرة منه على رسوم تخطيطية بالمداد على الطراز الصيني إلى جانب بعض التذهيب والتلوين البسيط [٤] . وتمتاز

(١) الدكتور زكي محمد حسن : التصوير في الإسلام عند الفرس صفحة ٣٨ — ٤٠ ؛ فنون الإسلام صفحة ١٧٩ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١٣ — ٨١٦ مكرر ،
Martin, Miniature Painting, pls 45-50; Kühnel, Islamische Miniaturmalerei, pl. 35; Pope, Survey, II, p. 1841, V, pl 850.

(٢) Arnold, The Islamic Book, pl 42 .

(٣) الدكتور زكي محمد حسن : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي صفحة ١٠١ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١٧ مكرر ؛ حسن الباشا : صور المناظر الطبيعية في قبة الصخرة بالقدس والمسجد الأموي بدمشق . المجلة العدد ٣٠ صفحة ٣٥ ؛
A. Sakisian, Le Paysage dans la miniature persane, Syria, 1938; M. Aga Oglu, The Landscape Miniatures of an Anthology Manuscript of the Year 1398 A. D., Ars Islamica, III; E. Diez, Die Elemente der persischen Landschaftmalerei und ihre Gestaltung (in Strzygowski Kunde, Wesen, Entwicklung, p. 2-22; A. Eastman, Landscape in Persian Miniatures, Parnassus, V. Dec 1933; E. Kühnel, Das Landschaftsbild in der islamischen Buchmalerei, Die Graphischen Kunste, I., 1927, p. 1—9; I. Stchoukine, La Peinture Iranienne sous les derniers Abbasides et les Il-Khans, p. 105—120, J. Strzygowski, Die Landschaft in der nordischen Kunst; Pope, Survey, II, p. 1845.

انظر أيضا صفحة ١٩ — ٢٠ .

(٤) الدكتور زكي محمد حسن : الصين وفنون الإسلام صفحة ٦٤ — ٦٥ ؛ فنون الإسلام شكل ١٢١ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١٨ مكرر .
Binyon, Wilkinson and Gray, op. cit . p. 63—64, pl. LXXIV. (A 30)

مجموعة جنبكيان مخطوطة يشتمل على مجموعة أخرى من القصائد نسخه محمود مرتضى الحسيني في سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م) لإسكندر سلطان بن شاه رخ حاكم شيراز، ويحتوى على حاشية زخرفية جميلة(١). ويحتفظ القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين بمخطوط آخر يشتمل على مجموعة من القصائد نسخها في سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م) محمود مرتضى الحسيني نفسه لمكتبة الأمير بيسنقر(٢). كما يوجد في المكتبة الأهلية في باريس مخطوط من ديوان السلطان حسين ميرزا بيقرا نسخ في سنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م).

ولم يقتصر تزويق المخطوطات الإسلامية في العصور الوسطى على الكتب العلمية والأدبية، بل امتد أيضا إلى المؤلفات التاريخية والدينية. وقد أتاحت الموضوعات التاريخية للمصورين فرصة الابتكار والتنويع والمزج بين الواقع والخيال في أساليبهم. ومن أهم الكتب التاريخية التي عنى المصورون بتزويقها كتاب «جامع التواريخ» الذي ألفه الوزير رشيد الدين. وقد ولد رشيد الدين في همذان في حوالي سنة ١٢٤٧ م؛ وقد ارتبط ارتباطا وثيقا بسلاطين المغول؛ ذلك أنه بعد أن بدأ حياته العملية بممارسة الطب ارتقى في سنة ١٢٩٨ م في أثناء عهد غازان خان (١٢٩٥ — ١٣٠٤ م) إلى وظيفة الصدر، وفي الوقت نفسه إلى مرتبة مؤرخ القصر؛ وفي سنة ١٣٠٣ م صحب السلطان غازان خان في حملة له على

---

(١) الدكتور زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، لوحة ٢٣٩؛ فنون الإسلام ص ٢٨٣ شكل ١١٦ و ١١٧؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٢٤ و ٨٣٠ مكرر؛ Pope, Survey, V, pls. 880, 882; Blochet, Manuscrits à peintures, p. 78-79; G. Wiet, Miniatures Persanes, Turques et Indiennes. Collection de Sherif Sabry, p. 51-57; Schulz, Islamische Miniaturmalerei, pl. 42; Sakisian, La Miniature Persane, pl. 44–47.

(٢) الدكتور زكي محمد حسن: فنون الإسلام شكل ١١٨ و ١١٩؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٢٦ و ٨٢٧ مكرر.

Binyon, Wilkinson and Gray: op. cit., No 45; E. Kühnel, Die Baysonghur-Handschrift der Islamischen Kunstabteilung, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, LII, p. 133-162; Pope, Survey II, p. 1847.

الشام ؛ ثم عظم نفوذه فى عهد أولجايتو (١٣٠٤ — ١٣١٦ م) ، كما بلغ أيضا أوج حياته العلمية . وقد عنى رشيد الدين عناية فائقة بالعلوم والفنون ؛ وقد شيد ضاحية جديدة لمدينة السلطانية حاضرة المغول الجديدة فى فارس عرفت باسم « الرشيدية » نسبة إليه ، وكانت تتألف من مسجد ومدرسة ومستشفى ، بالإضافة إلى عدة آلاف من البيوت . وقد بدأ رشيد الدين فى كتابة « جامع التواريخ » لغازان خان ، ثم أمره أولجايتو بإتمامه ؛ وكان موضوع الكتاب فى أول الأمر يشتمل على تاريخ المغول بصفة عامة ، ولكنه — بعد تمـــامه فى سنة ١٣١٠ / ١٣١١ م — صار يتألف من مجلدين : المجلد الأول يشتمل على تاريخ القبائل التركية والمغولية ، وتاريخ جنكيزخان وأسلافه وخلفائه حتى غازان ؛ والمجلد الثانى يشتمل على تاريخ العالم منذ آدم ، وتاريخ ملوك الفرس القدامى ، ثم تاريخ الإسلام حتى القضاء على الخلافة العباسية بالإضافة إلى تاريخ كثير من الشعوب والطوائف والأديان . وقد كتب رشيد الدين تاريخه باللغتين الفارسية والعربية .

وقد وصلنا عدد من مخطوطات لأجزاء من كتاب جامع التواريخ مزوقة بالتصاوير . وأشهر هذه المخطوطات المزوقة أجزاء باللغة العربية بعضها محفوظ فى مكتبة جامعة ادنبره ، ويرجع إلى سنة ٧٠٧ هـ (١٣٠٦ م)[١] ؛ وبعضها الآخر محفوظ بالجمعية الآسيوية الملكية بلندن ، وقد تم نسخه فى سنة ٧١٤ هـ (١٣١٤ م)[٢] ،

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : فنون الإسلام صفحة ١٦٧ — ١٧٠ ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠١ مكرر Th. Arnold, Painting in Islam, pls. 19, 20, 23, 24b, 26, 53; The Islamic Book, pl. 4[illegible]; Binyon, Wilkinson and Gray, op. cit., pls. 18-22, Pope, Survey, V, pl. 827, A, B.; Blochet, pls. 53-58.

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : الصين وفنون الإسلام صفحة ٣٧ و ٣٨ و ٤٤ و ٤٩ و ٥٣ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠٢ مكرر .
Binyon, Wilkinson and Gray, op. cit., No. 26, pl. 23 A. B ; Kühnel, Miniaturmalerei, pls. 23–27; Blochet, 48–52; Pope, A Survey of Persian Art, pl. 828 A, B

ويضم جزءا من السيرة النبوية ، ثم تاريخ الصحابة وتاريخ الهند وسيرة بوذا وجزءا من تاريخ اليهود . وبالإضافة إلى ذلك يوجد بمتحف طوبقابوسراى في استانبول نسخة فارسية مزوقة من هذا الكتاب يرجع الجزء الأول منها إلى سنة ١٣١٨ م (١) في حين كان الجزء الثاني يحتوي على اسم شاه رخ . وفي المكتبة الأهلية بباريس نسخة فارسية غير مؤرخة ربما ترجع إلى الربع الأخير من القرن الرابع عشر بعد الميلاد (٢) .

ومن الكتب التي حظيت بعناية المصورين المسلمين كتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيروني . وأبو الريحان محمد بن أحمد البيروني مؤلف عربي من أصل فارسي ، ولد في ذي الحجة سنة ٣٦٢ هـ (سبتمبر سنة ٩٧٣ م) في ضاحية من ضواحي خوارزم ، وتوفي في ٣ رجب سنة ٤٢٨ هـ (١٣ ديسمبر سنة ١٠٤٨ م) . وقد عني البيروني بدراسة الرياضة والفلك والطب والتاريخ ، وكانت له مراسلات مع ابن سينا ؛ وقد ألف كتابه الأول العظيم « الآثار الباقية عن القرون الخالية » كنتيجة لهذه الدراسات والمراسلات . ويشتمل موضوع الكتاب — فيما يشتمل — على تاريخ الأديان (٣) .

ولقد وصلنا عدد من مخطوطات « الآثار الباقية » زوقها المصورون . وأهم هذه المخطوطات مخطوط محفوظ في جامعة ادنبره قام بنسخه ابن القطبي في سنة ٧٠٧ هـ (١٣٠٧ م) . ويضم هذا المخطوط ٢٤ تصويرة تمثل بعضها موضوعات دينية إسلامية ومسيحية كان لها تأثير واضح على تصاوير بعض المخطوطات الأحدث

(١) Ars Islamica, I (1934) p. 183.

(٢) الدكتور زكي محمد حسن : التصوير في الإسلام عند الفرس صفحة ٥٣ ؛ الصين وفنون الإسلام صفحة ٣٩ — ٤٠ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠٧ و ٨٠٨ و ٨١١ مكرر ؛ E. Blochet, Musulman Painting, pls. 59–65; Les Arts de l'Iran, l'Ancienne Perse et Bagdad, Bibliothèque Nationale, Paris, p. 147–148; Blochet, Enluminures, p. 75–78 et pl. 28.

(٣) دائرة المعارف الإسلامية .

من الكتاب [١] . ولا سيما مخطوط محفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس (رقم arabe 1489) يعتقد بعض العلماء أنه تم نسخه فى مصر فى القرن السابع عشر الميلادى ، ولو أن تصاويره مشابهة تماماً لتصاوير المخطوط الأول [٢] .

هذا ولقد وصلنا مخطوطات مزوقة لكتب تاريخية أخرى : ففى مجموعة شستربيتى صفحة من نسخة فارسية لتاريخ الطبرى ترجع إلى سنة ٨٧٤ هـ (١٤٦٩م)، وفى مكتبة طوبقابوسراى فى استانبول مخطوط فروق من كليات تاريخية ، وذلك بالإضافة إلى كتب تاريخية مزوقة أخرى .

وعلى الرغم من نفور المسلمين من تزويق المخطوطات الدينية بالتصاوير فقد وصلنا بعض مخطوطات دينية مزوقة : منها مخطوط من كتاب معراجنامه محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس ؛ وقد تم نسخه لشاه رخ فى هراة سنة ٨٤٠ هـ (١٤٣٦ م) .

وفضلا عن ذلك عثر على مخطوطات من كتب دينية مسيحية شرقية تضم تصاوير مرسومة حسب الأسلوب الإسلامى . ومن هذه المخطوطات نسخة عربية من كتاب « إنجيل طفولة سيدنا المسيح » ترجع إلى سنة ١٢٩٩ م كتبها طبيب مسيحى فى ماردين ببلاد الجزيرة [٣] . وفى فلورنسا مخطوط آخر انجيلى

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٧٩٨ — ٨٠٠ مكرر . Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, No. 8, pl. 15A; Arnold and Grohmann, The Islamic Book, p. 67 pls. 36-39, Th. Arnold, The Old and New Testaments in Muslim Religious Art, pl. 16, Pope, A Suvey of Persian Art, III, p. 1833. V. p. 823 A & B.

(٢) Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 824 A & B, 825 A & B, Blochet, Enluminures, p. 58 —60 et pls. 14, 15; Th. Arnold, The Islamic Book, pl. 40.

الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٤١٨ .

(٣) B. Farès, Une Miniature Religieuse, p. 26, 27, pl. 8b; H. Buchthal and O. Kurz, Hand List of Illuminated Oriental Christian Manuscripts, p. 25, No. 73.

« Evangelia » مزوقة بتصاوير ذات طابع إسلامى [1] .

ويحتفظ المتحف القبطى بالقاهرة بمخطوطات مسيحية مزوقة تشتمل تصاويرها على مميزات إسلامية : من ذلك مخطوط من كتاب البشائر الأربع مؤرخ من سنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ م) [2] ، ومخطوط من كتاب « الرسائل وأعمال الرسل » نسخ فى مصر فى سنة ٦٤٩ هـ (١٢٥٠ م) ؛ وقد جاء فى آخره : « اهتم به أبو شاكر ابن الراهب كتبه غبريال الراهب فى طوبه سنة ٩٦٦ للشهداء الموافق سنة ٦٤٩ هـ » . ويشتمل هذا المخطوط على زخارف وتصاوير مسيحية ذات صلة وثيقة من حيث الأسلوب بالفن الإسلامى [3] .

ولقد جرت العادة أن تدرس تصاوير المخطوطات — على اختلاف موضوعاتها — فى ضوء المدارس : ذلك أنه قد اصطلح على تقسيمها إلى أقسام يغلب عليها الطابع الزمنى تعرف باسم المدارس ؛ وهكذا ظهرت المدرسة العربية التى تعتبر أقدم مدارس التصوير الإسلامية ، والتى انتشرت فى معظم أنحاء العالم الإسلامى فى القرن الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر بعد الميلاد ؛ وازدهرت فى إيران المدرسة المغولية فى القرن الرابع عشر ، والمدرسة التيمورية فى القرن الخامس عشر ، والمدرسة الصفوية الأولى فى القرن السادس عشر ، والمدرسة الصفوية الثانية فى القرن السابع عشر ، ثم قامت المدرسة المغولية فى الهند ، والمدرسة التركية فى أقاليم الخلافة العثمانية .

(١) K. Holter, Die Islamischen Miniaturhandschriften vor 1350 (in Zentralblatt für Bibliothekswesen, LIV, 1937).

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى صفحة ١٢ — شكل ٤٣ .

(٣) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٩٦ ؛ مرقس سميكة : فهارس المخطوطات القبطية والعربية جزء ١ صفحة ٥ واللوحة رقم ٢٦ .

ومع هذا فيتحدد « بالمدرسة » في التصوير الإسلامي بصفة أساسية الاتفاق من حيث الأسلوب والمميزات : فإذا قلنا مثلا « المدرسة السلجوقية » فلا نعني بذلك مدرسة انتهت بانتهاء السلاجقة ، و إنما نعني التصاوير المرسومة حسب الأسلوب الذي اصطلح على تسميته بالمدرسة السلجوقية . ومن ثم فمن المحتمل أن تبدأ مدرسة أطلق عليها اسم عصر تاريخي معين قبل بداية هذا العصر : وذلك مثل المدرسة التيمورية التي ظهرت في شيراز قبل استيلاء تيمورلنك عليها[1] .

كما أنه ليس من الضروري أن تقوم مدرسة معينة بعد انقضاء مدرسة أخرى كما قد يفهم من إطلاقنا على مدارس التصوير أسماء عصور تاريخية عباسية ومغولية وتيمورية وصفوية ، بل من المحتمل أن تعيش مدرستان مختلفتان في وقت واحد وذلك بحكم اختلاف أسلوبهما ، كما هي الحال بالنسبة للمدرسة السلجوقية والمغولية والمملوكية إذ تعاصرت معاً في القرن الرابع عشر : الأولى والثانية في إيران ، والثالثة في مصر وسورية .

و بالإضافة إلى ذلك قد نجد تصاوير تمثل مدرسة معينة في حين أنهـا ترجع إلى عصور مختلفة ؛ ومن أمثلة ذلك التصاوير التي تنسب إلى المدرسة العربية ، والتي يرجع بعضها إلى العصر العباسي في العراق قبل سقوط بغداد أمام التتار ، و بعضها إلى دولة المماليك في مصر وسورية في القرنين الرابع عشر والخامس عشر بعد الميلاد ، و بعضها إلى العصر السلجوقي في إيران و إلى ما بعده .

---

(١) انظر ما بعد .

الفصل الخامس

المدرسة العباسية فى بلاد العراق

تمثل المدرسة العباسية فى بلاد العراق أحد الأفرع الرئيسية للمدرسة العربية[1] .

وتعتبر المدرسة العربية أولى مدارس تصوير المخطوطات فى الإسلام ، وقد انتشرت هذه المدرسة تقريبا فى جميع أنحاء العالم الإسلامى : فإلى جانب العراق ازدهرت فى سورية ومصر ، وامتدت إلى شمال إفريقية وإلى الأندلس ، كما عاشت فترة طويلة فى إيران .

وعلى الرغم من أن أقدم المخطوطات المعروفة التى تمثل فى تصاويرها مميزات هذه المدرسة ترجع إلى أواخر القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، فإنها لا تمثل بأية حال أولى المحاولات فى تزويق المخطوطات الإسلامية . ولقد عثر على عدد من الأوراق غير المؤرخة تشتمل على صور يرجح — بناء على دراسة أساليبها وأساليب الكتابة التى تصاحبها أحيانا — أنها ترجع إلى ما قبل القرن الثانى عشر الميلادى[2] ؛ وقد عثر على بعض هذه الأوراق فى إقليم الفيوم بمصر . غير أن هذه التصاوير من القلة والضآلة وسوء الحفظ بحيث

---

(١) يطلق أحيانا على هذه المدرسة اسم المدرسة العباسية أو مدرسة بغداد أو المدرسة السلجوقية ، وقد آثرنا أن نسمى هذه باسم المدرسة العربية حتى نميز بينها وبين أسماء المدارس الفرعية أو المحلية .

(٢) انظر الفصل التالى .

لا تفيد كثيراً فى توضيح نشأة التصوير الإسلامى وتطوره فيما عدا المدرسة العربية .

ومع ذلك فإن بداية التصوير الإسلامى والمراحل التى قطعها قبل القرن الثانى عشر الميلادى يمكن أن تدرس فى ضوء ما عثر عليه من صور بالفسيفساء وبالألوان المائية على الجص ترجع إلى ما بين القرن الأول الهجرى (السابع الميلادى) والقرن الثامن (الرابع عشر الميلادى) . ولقد سبق أن أوضحنا أن الأسلوب الذى تطور إليه التصوير الإسلامى حين اتضحت شخصيته فى الصور المائية المرسومة على الجص فى سامرا [١] ، ثم فى مصر الفاطمية [٢] ، وفى بلرمو بصقلية [٣] ، وأخيرا فى قصر البرطل بالحمراء [٤] هو الأسلوب نفسه تقريبا الذى يتمثل فى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى المدرسة العربية : أقدم المدارس الإسلامية المعروفة ؛ ومن ثم يمكن أن يقاس تطور التصوير فى المخطوطات منذ بدايته إلى نهاية القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) بتطوره فى الرسوم المائية على الجص فى الفترة نفسها .

وهكذا يتضح أنه من الخطأ إرجاع جميع عناصر التصاوير العربية إلى أصول أجنبية غير إسلامية . حقا إنه من الطبيعى أن تتأثر المنتوجات الفنية الإسلامية المبكرة — بما فى ذلك التصوير — بفنون أجنبية : إذ أن الفن الإسلامى فى بدايته كان لا يزال فى مرحلة التكوين ، ولم يكن قد كملت شخصيته ، ومن ثم استمد عناصره فى معظم الأحيان من الفنون السابقة : غير أن الحال تختلف فى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) حين أصبح الفن الإسلامى مكتمل

---

(١) انظر صفحة ٧٥ — ٧٦ .

(٢) انظر صفحة ٨١ .

(٣) انظر صفحة ٨٨ .

(٤) انظر صفحة ٩١ .

الشخصية ، له طابع إسلامى واضح . وليس من شك فى أن المنتوجات من التصوير — كفرع من أفرع الفن الإسلامى — لا تختلف فى ذلك عن سائر المنتوجات الفنية الإسلامية . وإذا كان أقدم المعروف لنا من مخطوطات مزوقة بالتصاوير لا يرجع إلى ما قبل أواخر القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) فإنه من الثابت — كما سبق أن قدمنا — أن المسلمين قد أقبلوا على تزويق المخطوطات بالتصاوير منذ القرون الأولى (١) .

ومن الطبيعى أن فن تزويق المخطوطات بالتصاوير قد مر منذ العصور الإسلامية الأولى بمراحل تمهيدية استمد فيها كثيراً من عناصره من فنون أجنبية ، ثم أخذ يسيغ هذه العناصر حتى تهيأ له أخيراً طابع خاص ظهر فى أقدم المخطوطات المزوقة بالتصاوير التى وصلتنا . وإذا كانت هذه المخطوطات المزوقة تشتمل على عناصر مستمدة من أصول أجنبية كالفن المانوى أو البيزنطى أو السورى المسيحى أو الهلينستى فإن هذه العناصر تكوّن مع باقى العناصر فى الصورة كلا متسقاً ، ووحدة ذات طابع خاص ، وذات أسلوب إسلامى هو أسلوب المدرسة العربية الذى يعتبر فرعاً من أفرع الفن السلجوقى العام الذى انتشر فى العالم الإسلامى فى ذلك الوقت .

وتمتاز التصاوير التى تنتمى إلى المدرسة العربية بمميزات رئيسية عامة . ومن أهم هذه المميزات الطابع العربى الذى يغلب عليها . ويبدو هذا الطابع العربى فى سحنة الرسوم الآدمية ، كما يظهر أيضاً فى الملابس . وتتميز الملابس بأنها فضفاضة ، وذات أكمام واسعة يلتف حولها عند العضد أشرطة عليها كتابات وزخارف . ويتضح الطابع العربى أيضاً فى العناية برسوم الإبل والخيل .

وإلى جانب الطابع العربى تتميز التصاوير العربية بالبساطة وعدم التعقيد :

---

(١) انظر صفحة ٩٢ .

فمن الملاحظ أن التصاوير فى معظم الأحيان لا يحدها إطار ؛ كما تمثل الأرض فيها فى بعض الأحيان على هيئة خط مستقيم قد يتألف من أوراق نباتية محورة مدمجة ، وقد يخرج منه شجرة صغيرة أو أفرع نباتية محورة ؛ ثم إن خلفية الصورة فى الغالب خالية من أية رسوم ، وإذا وجدت عمائر فإنها ترسم بطريقة تخطيطية اصطلاحية مبسطة .

ومن خصائص المدرسة العربية البعد عن التمثيل الواقعى . وتتضح هذه الخاصية فى إهمال تصوير المناظر الطبيعية ، وفى عدم التعبير عن العمق وعن التكتل ، وفى رسم النبات رسماً محوراً ، وفى تصوير الآدميين تصويراً اصطلاحياً محوراً ، وفى تركيز العناية على الرسوم الآدمية دون سائر عناصر البيئة ، ودون مراعاة أى تناسب بينها . وبالإضافة إلى ذلك يلاحظ أن الفنان العربى كان يهتم بصورة الشخص الرئيسى فى التصويرة سواء من حيث الحجم والملبس والزخرفة : فكان هذا الشخص يرسم أكبر من سائر الرسوم الآدمية فى الصورة ، ويزخرف رداؤه وأدواته بالزخارف الفنية . ومن مظاهر البعد عن التمثيل الواقعى أيضاً العناية برسم الهالات حول رءوس الأشخاص . ولم تكن الهالة هنا ترمز إلى أى مظهر من مظاهر القداسة ، بل ربما كان يقصد منها لفت الأنظار إلى هذه الرسوم . ومن الغريب أن بعض تصاوير المدرسة العربية كانت تشتمل على هالات حول رءوس الطير بل وحول الأزهار .

وفضلا عن ذلك فإن المدرسة العربية تمتاز بالميل نحو الزخرفة : ذلك أنه يغلب فى تصاويرها استخدام الألوان البراقة الزاهية وتلوين الخلفية بلون ذهبى ؛ كما تكسى العمائر برسوم نباتية وهندسية ؛ ثم إنه غالباً ما ترسم المياه وسيقان الأشجار بطريقة زخرفية تشبه تجمع الديدان . وبالإضافة إلى ذلك يتضح هذا الطابع الزخرفى فى أسلوب رسم طيات الثياب . وقد عرفت المدرسة العربية

ثلاث طرق لزخرفة الثياب أو لرسم طياتها ، وتتمثل الطريقة الأولى فى زخرفة الثياب بخطوط أو برسوم هندسية ، أو بصور حيوان أو أزهار ، أو برسوم البروج والأهلة ، أو بالزخرفة العربية المورقة المعروفة باسم الأرابسك ؛ أما الطريقة الثانية فتتمثل فى رسم طيات الثوب بأسلوب قريب من الواقع ، وذلك بأن ترسم على هيئة خطوط متشابكة تشع من مركز تجمع واحد ؛ وأخيراً قد تتعقد الطيات فتصبح على شكل الأمواج المتكسرة أو تجمع الديدان .

ومن الواضح أن المميزات الرئيسية التى سبقت الإشارة إليها تتفق بصفة عامة مع خصائص التصوير الإسلامى [١] ، غير أنها تتمثل فى تصاوير المدرسة العربية بطريقة معينة تميزها عن باقى المدارس الإسلامية .

ولقد انتشرت المدرسة العربية فى جميع أنحاء العالم الإسلامى تقريباً ؛ غير أن أهم الأقطار التى وصلتنا منها مخطوطات مزوقة حسب أسلوب هذه المدرسة هى أولا : العراق ، حيث ازدهر فن التصوير فى بغداد وديار بكر والموصل ، وثانيا : مصر وسورية أثناء حكم المماليك ، وأخيرا إيران فى عصر السلاجقة وعصر المغول .

ولیس من شك فى أن بغداد — عاصمة الخلافة العباسية — كانت أحد مراكز التصوير العربى المهمة ، إن لم تكن أهمها . وقد وصلنا مخطوط قديم تم تزويقه فى بغداد هو كتاب البيطرة المحفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة ، والذى نسخه على بن حسن بن هبة الله فى آخر رمضان سنة ٦٠٥ هـ (آخر مارس سنة ١٢٠٩ م) [٢] . وتمثل تصاوير هذا المخطوط المرحلة الأولى من مراحل المدرسة العربية : إذ أنها تمتاز بالبساطة التامة ، وبقلة عدد العناصر التى تتألف منها التصويرة والتى لا تزيد عن فردين وحصانين ، وبخلو الخلفية ، وبأرضية

(١) انظر ص ٢٠
(٢) انظر ص ٩٨

على شكل شريط يتكون من أوراق شجر مدمجة تخرج منه فى بعض الأحيان أوراق نباتية محورة ، وبخلو الصور من أية عمائر أو أى مظهر من المظاهر التى تمثل البيئة أو مسرح الحوادث . كما أن الصورة لا يحدها إطار .

وتمتاز الرسوم الآدميـــــة فى تصاوير كتاب البيطرة بالجسم الطويل ، وبالأكتاف الضيقة ، وبقصر الرقبة أو إهمال رسمها تماما ، وبغلبة الرسوم الجانبية كما تتألف الملابس فى الغالب من جلباب قصير لا يصل إلى الركبة فوق سراويل طويلة ، وليس لها طيات طبيعية ، ولـكن يغطيها بعض خطوط زخرفية مقوسة ، ويلتف حول العضد شريط تظهر آثاره فى بعض الصور ، وتحف بالرءوس هالة مذهبة مستديرة . أما ملامح الأشخاص فسامية واضحة تتمثل فى الذقن المرتفع ، والأنف المقوس ، والجبهة المنسحبة .

أما الخيل فرسومها صغيرة قليلة التفاصيل ، وقريبة الشبه من صور الحمير ، وذات أوضاع جانبية .

وعلى الرغم من أن التصوير بدائى خال من التجسيم ومن تمثيل العضلات ومن التعبير عن العمق ، ومن أن المصور يعبر عن موضوعه بأبسط الوسائل فإن التصاوير لا تخلو من التعبير عن الحركة ، ومن محاولة التنويع فى بعض الأوضاع ، وفى بعض الإشارات واللفتات[١] .

ومن أمثلة تصاوير هذا المخطوط تصويرة تمثل القيام بعلاج بعض الخيول [شكل ٩] ؛ ويتمثل فيها رجلان يقوم أحدهما بنفخ الريح فى فم الحصان ،

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى صفحة ١٢ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥١٢ شكل ٨٦٢ — ٨٦٥ .

J. Stchoukine, Les Manuscrits illustrés Musulmans de la Bibliothèque du Caire, Gazette des Beaux-Arts, 6e, periode. XII, 1935, p. 13[illegible] – 140 ; H. Buchthal, Early Islamic Miniatures from Baghdad, Walter Art Gallery Journal, V 1942, p. 19 — 39.



شكل ٩ تصويرة فى مخطوط من كتاب البيطرة بدار الكتب المصرية بالقاهرة . بغداد سنة ٦٠٥ هـ (١٢٠٩ م) .

حين يغمزه الآخر لتستوفى الريح الصدر كله . وقد اقتصر هنا على التحديد الخارجى الواضح بالإضافة إلى بعض الخطوط الداخلية القليلة لرسم الحصان . كما رسم رجلان : أحدهما واقف أمام الحصان يمسك بمفتاح يضعه فى فمه ، والثانى جالس يغمز الحصان فى صدره . والصورة خالية تماماً من أية عناصر أخرى فيما عدا تمثيل الأرض على شكل خط عريض يقف عليه الرجلان والحصان [1] .

ومخطوط كتاب البيطرة هو الكتاب المزوق الوحيد من المدرسة العربية

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٦٥ .

الذى يشمل على كتابة تنسبه إلى مدينة بغداد . ومع ذلك فمن الممكن أن ينسب إلى هـذه المدينة بعض مخطوطات مزوقة أخرى وذلك عن طريق مقارنة الأساليب .

وأقرب التصاوير من حيث الأسلوب إلى تصاوير كتاب البيطرة بعض تصاوير من كتاب خواص العقاقير لديسقوريدس[(١)] موزعة بين بعض المتاحف والمجموعات الفنية وترجع إلى سنة ٦٢١ هـ[(٢)] . وتتفق تصاوير كتاب خواص العقاقير المذكور مع كتاب البيطرة من عدة أوجه : منها البساطة فى التصميم والتعبير ، وطريقة تمثيل الأرض بخط عريض ، ورسم النبات رسما محورا ، وخلو الخلفية ، وقلة عدد الأشخاص فى التصويرة ، وأسلوب رسمهم ، وطريقة تمثيل جلساتهم ، ورسم الهالات المذهبة حول رءوسهم ، وتحديد الرسوم بخطوط خارجية بسيطة[(٣)] .

ومع ذلك فمن الواضح أن تصاوير كتاب خواص العقاقير أكثر تقدما من حيث الأسلوب القصصى ، وأشد تعقيداً من حيث الزخارف وتمثيل الحركات من تصاوير كتاب البيطرة ، ويرجع ذلك من غير شك إلى أن مخطوط خواص العقاقير أحدث من مخطوط كتاب البيطرة بحوالى ٩٥ سنة[(٤)] .

---

(١) Dioscorides' Meteria Medica .

(٢) انظر ص ٩٧ .

(٣) J. Stchoukine, Les Manuscrits illustrés Musulmans de la Bibliothèque du Caire, Gazette des Beaux-Arts, 6e. periode, XII, 1935, fig 2.

(٤) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى صفحة ١٤ — ١٥ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥١٤ — شكل ٨٧٣ و٨٧٤ .

H. Buchthal, Early Islamic Miniatures from Baghdad, Journal of the Walters Art Gallery, V, 1942, p 18 — 39 ; F. Day, Mesopotamian Manuscripts of Dioscorides, Bull, of the Metropolitan Museum of Art, VII, 1950, p. 273 — 280 ; Ivan Stchoukine., Les Miniatures Persanes, Musée National du Louvre, p, 23—29 ; E. Bonnet, Etude sur les figures de plantes et d'animaux peintes dans une version arabe manuscrite de

ومن أمثلة تصاوير مخطوط خواص العقاقير تصويرة محفوظة بمتحف اللوفر في باريس بعنوان « صناع الرصاص » (شكل ١٠) . ويتمثل في هذه التصويرة صانعان يجلسان حول إناء وقد أخذ أحدهم يقلب ما في الإناء بعصا ، في حين يشير الآخر بيده كأنه يوجه إليه بعض التعليمات . ويلبس كلا الرجلين رداء تكسوه رسوم نباتية ، ويلتف حول كميه شريطان عليهما رسوم زخرفية ، ويضع كل منهما على رأسه عمامة ذات عذبة تتدلى على الظهر . وقد رسم المصور وجهي الشخصين في وضعة ثلاثية الأرباع ، كما رسم حول الرأسين هالتين مذهبتين .



شكل ١٠ تصويرة في مخطوط من كتاب خواص العقاقير بمتحف اللوفر بباريس . سنة ٦٢١ هـ (١٢٢٤ م) .

la matière medicale de Dioscoride, conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris, Janus, XIV, p. 294 — 303; Üuver, A. Süheyl, Istanbulda Dioscorides Eserleri; Les Arts de l'Iran, l'Ancienne Perse et Baghdad (Bibliothèque) National, Paris, p. 128—129; Dimand, A Handbook of Muhammadan Art, fig. 13; Kühnel, Miniatur malerei, 4—6; Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, pl. IX a.

ومن الملاحظ أن المصور قد حاول أن يزود التصويرة بالتوازن وذلك عن طريق التماثل المستور فى الجانبين ، كما أضفى عليها طابعا زخرفيا بوساطة زخرفة الثياب ، والتوريــع فى رسم أوراق الشجرتين المحورتين فى الجانبين (١) .

ويشبه مخطوط خواص العقاقير مخطوط « نعت الحيوان » (٢) المحفوظ فى المتحف البريطانى (٣) . وعلى الرغم من أن هذا المخطوط ليس به ما يشير إلى ناسخه أو تاريخ نسخه أو المكان الذى نسخ فيه فإن التشابه بينه وبين كتاب خواص العقاقير يرجح نسبته إلى بغداد فى النصف الأول من القرن الثالث عشر . ويتضح هذا التشابه فى الدرجة الأولى فى طريقة تمثيل الأرض ، وفى أهدام الخليفة ، وفى رسم الأشجار المحورة .

وأهم المخطوطات التى يعتقد أنها تم تزويقها فى مدينة بغداد على أساس التشابه بينها وبين مخطوط خواص العقاقير الذى سبقت الإشارة إليه مخطوط من مقامات الحريرى محفوظ فى المكتبة الأهلية ، فى باريس (٤) كتبه وزوقه يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى فى سنة ٦٣٤ هـ (١٢٣٧ م) وتمثل تصاويره أروع ما أنتجته مدرسة بغداد (٥) . ويتضح التشابه بين تصاوير هذا المخطوط وتصاوير مخطوط خواص العقاقير فى أن بعض التصاوير فى كلا المخطوطين تشتمل على عمائر مقسمة إلى أقسام ثلاثة (٦) ، وفى أن البعض الآخر يشتمل على رسم قاربين متشابهين (٧) .

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥١٤ وشكل ٨٧٣ .

(٢) انظر ص ٩٩ .

(٣) رقم or, 2784 .

(٤) رقم arabe 5847 .

(٥) انظر ص ١٠٥ — ١٠٦ .

(٦) Buchthal (H.), Early Islamic Miniatures from Baghdad, Journal of the Walters Art Gallery, V, 1942, Fig. 15 and 32.

(٧) المرجع نفسه شكل ٢٢ و ٢٣ .

وفضلا عن ذلك مما يرجح نسبة هذا المخطوط إلى مدينة بغداد أن روعة تصاويره وجمالها وإتقانها توافق نسبته إلى بغداد مركز الخلافة العباسية ؛ كما أن تصاويره لا تشتمل على التأثيرات الأجنبية التى ظهرت فى التصاوير التى تنسب إلى المراكز الأخرى فى بلاد العراق .

ومن مميزات تصاوير مخطوط المقامات المذكورة أنها تمثل بعض مظاهر الحياة اليومية والريفية ، كما أن ألوانها كثيرة وغنية ، ورسومها الآدمية تمتاز بتنوع الشخصيات واختلاف الملامح ، ووضوح التعبير عن العواطف المختلفة[1] .

وتمثل تصويرة من هذا المخطوط بعض حوادث المقامة السابعة التى تحكى كيف أن أبا زيد وقف يوم العيد فى مسجد يسأل الإحسان ، وقد تظاهر بالعمى وكلف زوجته بتوزيع رقاع يبسط فيها حاله وفقره (شكل ١١) .

فرسم جمعا فى مسجد عبر عنه بالمنبر والمحراب ، ورسم فوق المنبر خطيبا يخطب خطبة العيد ، وقد أنصت إليه الجمع الذى جلس فى صف منتظم ورسم خلف هذا الصف أبا زيد السروجى واقفا « وقد اعتضد شبه المخلاة ، واتكأ على عجوز كالسعلاة » .

غير أن المصور لم يتقيد تماما بحرفية النص ؛ إذ أنه صور أبا زيد مفتوح العينين فى حين أن النص يصفه بأنه « محجوب الناظرين » .

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى ، صفحة ١٨ ؛ وأطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٤١٤ – ٤١٦ ، وشكل ٨٧٥ – ٨٧٧ و٨٧٩ – ٨٨٣

Les Arts de l'Iran : L'ancienne Perse et Baghdad. Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque Nationale rédigé par H. Corbin, Paris 1938, p. 112–118, pls. VIII a, IX a, b, XII a ; Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, 12, 13 ; Buchthal (H.), Early Islamic Miniatures from Baghdad, Journal of the Walters Art Gallery, V, 1942, fig. 32, 33, 37, 38, 40 ; E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale, pls. X–XII ; Blochet, Musulman Paintings, pls. XXIV-XXX ; W. R. Valentiner, The Front Plane Relief in Medieval Art, The Art Quarterly, II, 1939, p. 162–163, fig. 7.



شكل ١١ — أبو زيد السروجى فى مسجد بمدينة برقعيد . تصويرة فى مخطوط من مقامات الحريرى بالمكتبة الأهلية فى باريس (arab.5847) . سنة ٦٣٤ هـ (١٢٣٧ م) .

وتتضح فى هذه التصويرة براعة الواسطى فى توزيع العناصر من أشخاص وعمائر ، وفى الربط بينها ، وفى استغلال الوحدات المعمارية من المنبر والمحراب فى خدمة التصميم العام . كما استطاع الفنان هنا أن يجمع بنجاح بين اتجاهين مختلفين : اتجاه واقعى يظهر فى محاولة تصوير النص بصدق ، وفى التعبير عن العواطف المختلفة بوساطة حركات الأيدى وملامح الأوجه ، وفى التمييز بين مختلف الأفراد ؛ واتجاه زخرفى يلاحظ فى طريقة ترتيب الجمع الجالس ترتيبا منمقا ، وفى تمثيل طيات الثياب على هيئة دوائر المياه المتكسرة ، وفى تزيين المنبر والمحراب بالزخرفة العربية المورقة (الأرابسك)[1] .

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٨٣ .

ولا يقتصر الواسطى فى هذا المخطوط على تصوير حوادث أبى زيد وأعماله ، بل يلجأ فى كثير من الأحيان إلى تصوير بعض عبارات النص تصويراً فنياً بوساطة الأشكال والألوان : انظر مثلا إلى الرسم الذى يصور العبارة الواردة فى مفتتح المقامة السابعة التى تصف يوم العيد فى مدينة برقعيد حين « أظل بفرضه ونفله ، وأجلب بخيله ورجله » ولاحظ كيف مثل الواسطى فيه منظراً واقعياً من الحياة العامة مفعما بالحركة والحياة ، تبدو فيه جماعة من الناس وقد امتطوا صهوات الخيول ، ورفع بعضهم الأعلام والرايات الدينية ، ودق بعضهم الآخر الطبول ، ونفخوا الأبواق ، وأخذوا يعلنون قدوم العيد بكثير من الجلبة والضوضاء[1] ! ! !

وتأمل أيضا الرسم الذى صور به الواسطى لغزاً فقهياً فسره أبو زيد السروجى فى المقامة الثانية والثلاثين حين سئل عما يجب فى « عشر خناجر »[2] ! ! ! وهنا صور الفنان منظراً ريفياً جميلا يتمثل فيه عشر نوق ؛ وإلى جانبها بعض الرعاة . وقد وفق المصور فى رسم النوق ، وفى توزيع وحدات الصورة توزيعاً متوازنا متسقا . أليس فى ترتيب رقاب النوق وتوالى ظهورها تنغيم جميل ؟ ألم ينجح الفنان فى توفير التوازن بتغيير أوضاع الرقاب ، وفى الوقت نفسه أضفى على الصورة كثيراً من الحركة والتنوع[3] ؟

ومن الملاحظ أن هذه الصورة تتضح فيها بعض المظاهر الفنية التى ظهرت فى المخطوطات السابقة المنسوبة إلى مدرسة بغداد : إذ تتمثل الأرض فيها على شكل خط تخرج منه رسوم نباتية محورة ، وليس للصورة خلفية . كما أن السحنة فيها مشابهة لسحن تصاوير المخطوطات التى سبقت الإشارة إليها .

---

(١) المرجع نفسه شكل ٨٧٥ .

(٢) خناجر أى نوق .

(٣) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٧٢ .

وتشبه تصاوير الواسطي تصاوير في مخطوط آخر من مقامات الحريري محفوظ بالمتحف الآسيوي بمدينة ليننجراد ، مما يرجح نسبته هو الآخر إلى مدينة بغداد [٢] . وتتمثل أوجه الشبه بين تصاوير المخطوطين في الأسلوب العام ، وفي طريقة توزيع عناصر الصورة ، وتنظيمها تنظيما زخرفيا جميلا ، وفي طريقة رسم طيات الثياب على شكل دوائر المياه المتكسرة [١] .

وتمثل تصويرة أبازيد السروجي في بعض مغامراته في المقامة السابعة والأربعين [شكل ١٧] ، وفيها يبدو أبو زيد وقد تظاهر بأنه حجام ، وأجلس ابنه أمامه على أنه أحد « الزبائن » ، فاجتمع « عليه من النظارة أطواق ، ومن الزحام طباق » ، وأخذ أبو زيد يحاور « زبونه » بقوله : « أراك قد أبرزت راسك ، قبل أن تبرز قرطاسك ، ووليتني قذالك ، ولم تقل لي ذالك » .

ويبدو أن هذا المخطوط قد امتلكه بعض المتزمتين ، فرسم خطوطاً على الوجوه لتشويهها ، وتضييع معالمها .

ويلاحظ أن المصور لم يتقيد هنا بحرفية النص : إذ أن النص لا يفيد أن أبا زيد قد حجم فعلا « زبونه » في ظهره كما يتضح من الصورة ؛ وإنما هي مغامرة من مغامرات أبي زيد وابنه اللذين تظاهرا بأنهما حجام « وزبون » ، يبغيان من ورائها الاحتيال على جمع المال .

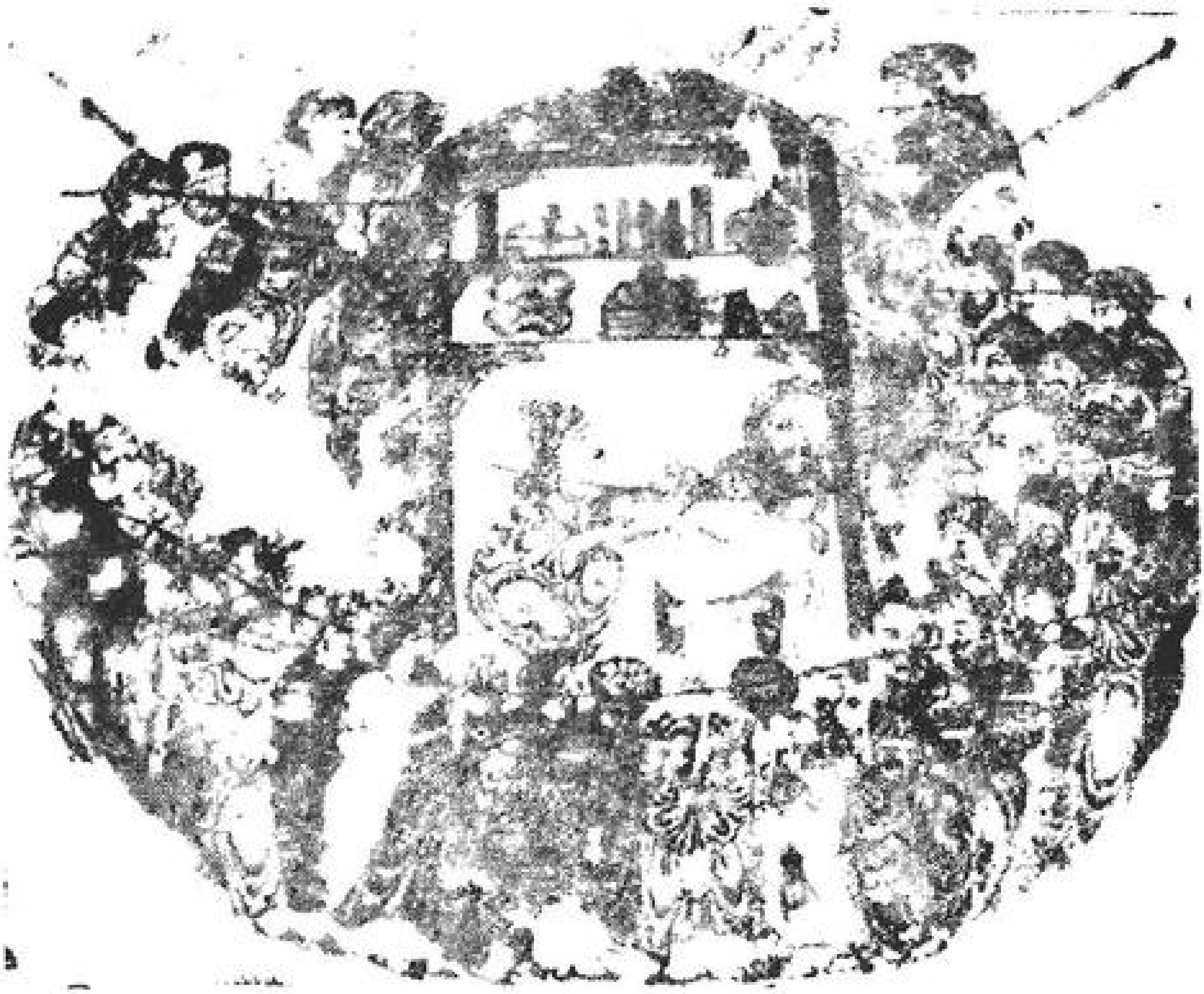
ومهما يكن من أمر فقد استطاع الفنان أن يقدم عملا جميلا : إذ وفق في توزيع عناصر الموضوع بحيث استرعى الأنظار إلى أبي زيد وابنه في وسط الصورة كما نجح في استخدام حركات الأيدي ، والتفات الرءوس في التعبير عن الحوار

---

(١) انظر صفحة ١٠٨ .

(٢) Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, 7—11 ; Ph. Walter Schulz, Die persisch-islamiche Miniaturmalerei, Ein Beitrage zur Kunstgeschichte Irans, II, Taf. 6—9.

الدائر بين الحجام والزبون ، وعن الروح التي تسود جموع المتزاحمين المتطفلين (١) .



شكل ١٢ — أبو زيد السروجي في هيئة حجام . تصويرة توضح المقامة السابعة والأربعين من مخطوط من مقامات الحريري بالمتحف الآسيوي في ليننجراد

ومن المعتقد أن مدينة بغداد لم تبق طويلاً مركزاً من مراكز التصوير على نمط المدرسة العربية ؛ ذلك أنها قد نالها كثير من التخريب على أيدي التتار الذين فتحوها في سنة ١٢٥٨ م ، وأعدموا الخليفة العباسي ، وقضوا على الخلافة في العراق ؛ وليس من شك في أن حركة التصوير في بغداد قد أصابها — على أثر ذلك — ما أصاب حضارة بغداد وثقافتها وعلومها من تدهور واضمحلال .

(١) حسن الباشا : أبو زيد السروجي بين الأدب والفن : الثقافة « وزارة الإرشاد » عدد ١٧ صورة في صفحة ٤٤ .

Ph. Walter Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Irans, II, Tafel 6.

ولم تكن بغداد هي المركز الوحيد للمدرسة العربية في العراق قبل غزو التتار، بل ازدهر التصوير الإسلامي في مراكز أخرى عرفت بتقدمها الحضاري والثقافي في ذلك الوقت.

ومن أهم المراكز التي تنسب إليها بعض المخطوطات المزوقة حسب الأساليب العباسية مدينة آمد أو ديار بكر. ومن المعروف أن نور الدين محمد بن قرا أرسلان — وهو أحد سلاطين بني ارتق في هذه المدينة — قد طلب من الجزري في حوالي سنة ١١٨١ م أن يكتب مقالا عن مخترعاته من الحيل الميكانيكية؛ وفعلا كتب الجزري هذا المقال وأتمه في سنة ١٢٠٠ م، وأسماه كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل. وإذا كان هذا المخطوط لم يصلنا فمن المسلم به أنه كان مزوقا بالتصاوير التي توضح متنه: ذلك لأن النسخ التي وصلتنا من هذا الكتاب تكاد تتشابه تصاويرها، كما أنها تشتمل على بعض رسوم آدمية كتب عليها اسم نور الدين محمد وأسماء سلاطين بني أرتق القدامى مما يرجح أن هذه النسخ التي وصلتنا تمت بصلة وثيقة إلى نسخة واحدة تعتبر الأصل الذي نسخت عنه جميعها، وليس من شك في أنها هي النسخة الأصلية التي كتبها الجزري في ديار بكر، كما سبق أن قدمنا[1].

ويلاحظ أن الرسوم الآدمية في تصاوير مخطوطات كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل تشتمل على التأثيرات البيزنطية والسورية المسيحية التي وضحت في ديار بكر بحكم ظروفها الجغرافية والتاريخية.

وربما كانت أقدم النسخ المعروفة من كتاب الحيل هي النسخة التي تمت كتابتها في سنة ٦٥٢ هـ (١٢٥٤ م)؛ وهي محفوظة في مكتبة طوبقا بوسراى في استانبول (رقم ٣٤٧٢)[2].

---

(١) انظر صفحة ٩٣، ٩٤.

(٢) الدكتور زكي محمد حسن: مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي مجلة سومر المجلد ١١، جزء ١ صفحة ١٦؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٨٤ صفحة ٥١٦.

Stchoukine, Un manuscrit du traité d'al-Jazari sur les automates du VIIe. siècle de l'hégire, Gazette des Beaux Arts, 6e période, XI, 1934, p. 134—140.

وعلى الرغم من أن باقى نسخ الحيل التى وصلتنا لم تكتب فى ديار بكر فإن صورها تشتمل على مميزات متشابهة من حيث الأساليب والعناصر[١] ، كما أنها ذات صلة وثيقة بأساليب ديار بكر المتأثر بالفنون البيزنطية والسورية المسيحية التى ظهرت آثارها فى شمال الجزيرة وشمال سورية .

ومن ثم فإن المميزات الفنية التى تشتمل عليها تصاوير المخطوطات من كتاب الحيل سواء منها ما كتب فى ديار بكر وما كتب فى غيرها من الأقطار[٢] يمكن أن تعتبر من الخصائص التى تميز أسلوب التصوير الذى شاع فى هذه المدينة؛ وهكذا يمكن أن تنسب إلى مدينة ديار بكر بعض المخطوطات المزوقة بالتصاوير على أساس التشابه بينها وبين مخطوطات الحيل من جهة ، واشتمالها على التأثيرات البيزنطية والسورية المسيحية من جهة أخرى .

وبالمكتبة الأهلية فى باريس مخطوط مزوق من مقامات الحريرى (رقم ٦٠٩٤ عربى)[٣] تم نسخه فى سنة ٦١٩هـ (١٢٢٢ — ١٢٢٣ م)[٤] ، اشتمل

---

(١) قارن مثلا تصويرة شكل ٤ صفحة ١٢٧ فى Stchoukine المرجع نفسه بتصويرة لوحة ٤ فى Coomaraswamy, The Treatise of al-Jazari on Automata, Leaves from a manuscript of the Kitab fi Ma'rifat al-hiyal al-Handasiya in the Museum of Fine Arts, Boston, Communications to the Trustees, VI, 1924. وكذلك قارن شكل ٦ فى Stchoukine المرجع نفسه بلوحة ٥ فى Coomaraswamy .

(٢) أنظر صفحة ٩٤ — ٩٦ .

(٣) أنظر صفحة ١٠٥ — ١٠٦

(٤) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى صفحة ١٧ — ١٨ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥١٣ — ٥١٤ شكل ٨٦٩ و ٨٧٠ .

Buchthal (H.) "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts, Ars Islamica, VII, 1940, p. 125, fig. 1, 3, 4, 5, 9, 13, 14, 16, 17, 19, 22, 32, 37, 40, 43 ; The Painting of the Syrian Jacobites and its relation to Byzantine and Islamic Art, Syria, XX, p. 136 – 150 ; Three illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum, Burlington Magazine, LXXVI, 1940 ; E. Kühnel, Die Baghdader Malerschule auf der Ausstellung Iranischer Kunst in Paris 1938, Pantheon, XXIII, 1939, p. 204 u. ff.

تصاويره على تأثيرات بيزنطية وسورية مسيحية تتضح فى هيئة الرسوم الآدمية ، وفى أسلوب رسم الثياب وطياتها وفى الوقت نفسه تشبه تصاويره مخطوطات الحيل من حيث طريقة التصميم والتوزيع العام ، وأسلوب الرسوم الآدمية وهيئتها العامة، وطريقة رسم الثياب والعمائم [١] .

وتمثل تصويرة من هذا المخطوط بعض قصص المقامة الحسين حين حل أبو زيد السروجى بمدينة البصرة ، فجلس فى « أطمار بالية ، فوق صخرة عالية ، وقد عصبت به عصب لا يحصى عديدهم ، ولا ينادى وليدهم » ، فأخذ يشيد بمجد البصرة وأهلها ، ثم ثنى بنفسه ، فاستعرض مواهبه وحياته ومغامراته ، وأخيرا أعلن توبته ورجوعه إلى الله ، وسأل أهل البصرة أن يدعوا له بالهداية والتوفيق .

وفى هذه التصويرة يشاهد أبو زيد وجمهوره وهم يرتدون ثيابا كلاسيكية ذات ثنيات شبه طبيعية ؛ وقد استطاع المصور أن يعبر عن حال أبى زيد وما يعتمل فى نفسه من مشاعر بحركة ذراعيه وتقلب وجهه [٢] .

ومن تصاوير هذا المخطوط أيضا تصويرة تمثل المقامة الثامنة والثلاثين حين ذهب أبو زيد يستجدى والى مرو ، وهو « فى خلق ملاق ، وخلق ملاق » ، وكان الحرث بن همام — راوى المقامات — بحضرته . ويتمثل فى التصويرة الوالى جالسا على أريكة ذات مسند ، وعليها وسادة محلاة بالزخارف النباتية ، وفوقه ظلة ذات عقود ترتكز على دعائم ، وخلفه غلامان يحمل أحدهما

---

(١) قارن مثلا لوحة ٥ فى Coomaraswamy المرجع نفسه بشكلى ٧ و ١٧ و ١٩ فى Buchthal "Hellenistic" M. وكذلك لوحة ٢ فى Coomaraswamy بشكل ١٦ فى Buchthal, "Hellenistic" Miniatures .

(٢) Bisher Farès, Une Miniature Religieuse de l'École Arabe de Bagdad. Mémoires de l'Institut d'Égypte, Tome Cinquante et Un. Le Caire 1948, pl. XXIV b.

مذبه فوق رأس الوالى ، وإلى جانبه يجلس الحرث بن همام ، وإلى جوارهما يقف أبو زيد متكئا على عصا ذات عقال أشبه ما تكون بغصن شجرة جاف [١] .

ويلاحظ أن رسوم طيات الثياب فى هذه الصورة قريبة من الطبيعة ، كما أن المصور زود الصورة بشىء من الحيوية بفضل التعبير عن حركات الأيدى .

ويشبه مخطوط مقامات الحريرى السابق الذكر مخطوط من كليلة ودمنة محفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس [٢] (رقم ٣٤٦٥ عربى) ، يرجح أنه يرجع إلى حوالى سنة ١٢٢٥ بعد الميلاد [٣] .

وتتفق تصاوير المخطوطين من حيث الأساليب فضلا عن اشتمالها جميعا على التأثير المسيحى الذى يظهر فيها بشكل واضح حتى أنه لتبدو كأنها منقولة عن نماذج مسيحية . وبالإضافة إلى ذلك فإن رسوم الثياب فى تصاوير كلا المخطوطين قريبة الشبه من الثياب القديمة الكلاسيكية ، ومن ثم فإن الرسوم الآدمية تظهر كأنها صور لبطاركة أو لمبشرين بالإنجيل .

والحق أن التشابه بين تصاوير هذين المخطوطين من الوضوح بحيث أن بلوشيه قد رجح أن كلا المخطوطين من عمل مصور واحد [٤] .

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى ، اللوح ٧ الشكل ١٠ ؛ Bishr Farès, Une Miniature Religieuse de l'Ecole Arabe de Bagdad, pl. 5-6.

(٢) انظر صفحة ١٠٣ .

(٣) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى صفحة ٢٠ — ٢١ والشكل ١٦ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٤٩٧ والشكل ٨٨٨ ؛

H. Buchthal, Indian Fables in Islamic Art, Journ. Royal Asiatic Society, 1941, p. 317 — 324 ; Les Arts de l'Iran, l'Ancienne Perse et Bagdad, Bibliothèque Nationale, Paris, p. 124-125.

(٤) Blochet, Enluminures, p. [illegible], pls VI & VII ; Musulman Painting, pls XIII — XV.

ومن تصاوير مخطوط كليلة ودمنة المذكور تصويرة بعنوان «المزين وزوجته بين يدى القاضى [١]» [شكل ١٣]. ويلاحظ أن هذه التصويرة قريبة الشبه من تصويرة من تصاوير مقامات الحريرى توضح المقامة الثامنة والثلاثين — وقد سبقت الإشارة إليها [٢]. ويتضح التشابه بين الصورتين فى التصميم العام إذ رسم الحاكم فى كلتا الصورتين إلى اليسار، وباقى الأفراد إلى اليمين؛ كما تشتمل كل منها على عمارة بسيطة تتمثل فى ظلة يجلس تحتها الحاكم؛ وفضلا عن ذلك يتألف الأثاث فى الصورتين من أريكة أو وسادة ذات مسند يجلس عليها الوالى أو القاضى. ومن الواضح أن رسوم الثياب فى هذه التصويرة بطياتها القريبة من الواقع تمت بصلة وثيقة إلى الرسوم المسيحية المتأثرة بالطابع الهلينستى [٣].

ومن تصاوير هذا المخطوط أيضاً تصويرة تمثل قصة الأرنب والأسد، وكيف خدعت الأرنب الأسد بأن أرته ظله فى الجب موهمة إياه أن فى الجب أسداً آخر اغتصب منها الأرنب الأخرى التى كانت سائر الوحوش قد أرسلتها إلى الأسد معها.

والتصويرة تمثل الأسد حين اطلع فى الجب فرأى ظله وظل الأرنب ووثب فى البئر ليقاتل (الأسد المغتصب) فغرق فى الجب وهذه التصويرة — شأنها شأن باقى تصاوير المخطوط — محورة جداً سواء فى أسلوب رسم مياه البئر أو الصخور أو النبات. أما رسوم الحيوان فتتسم بشىء من الحركة والحيوية، وبمحاولة محاكاة الطبيعة [٤].

---

(١) من الملاحظ أن البعض قد دون فى تصاوير هذا المخطوط بعض الأسماء فوق الرسوم بخط يختلف عن خط الكتاب وبألفاظ تغاير ألفاظ الكتاب؛ فبدلا من كتابة «الجرذ» مثلا — وهو الاسم الذى يرد فى الكتاب — يكتب فوق الاسم كلمة «الفأر»؛ كما أن بعض الأسماء المدونة لا ترد فى متن الكتاب.

(٢) انظر صفحة ١٤٣.

(٣) الدكتور زكى محمد حسن: مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى اللوحة ١٣ الشكل ١٦ ح.

(٤) المرجع نفسه اللوحة ١٣ الشكل ١٦ ا.



شكل ١٣ — تصويرة في مخطوط من كتاب كليلة ودمنة بالمكتبة الأهلية في باريس (arab.3465) . حوالي سنة ١٢٢٥ م .

وإلى جانب بغداد وديار بكر كانت الموصل من المراكز المهمة في بلاد العراق التي ازدهر فيها التصوير حسب المدرسة العربية قبل غزو التتار ، ولا سيما أثناء حكم الأتابك بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ — ١٢٥٩ م) الذي تروى المصادر التاريخية أن قصره الأسود كان يزينه صور آدمية من الجص .

وعلى الرغم من أنه لم يصلنا مخطوطات مزوقة بالتصاوير — ينص فيها صراحة على أنها قد تمت في مدينة الموصل فإن بعض العلماء يحاولون نسبة بعض المخطوطات المزوقة بالتصاوير حسب المدرسة العربية إلى هذه المدينة ، وذلك لما كانت تتمتع به من مركز فني كبير في ذلك الوقت . وتمتاز التصاوير التي تنسب إلى هذه المدينة خاصة باشتمالها على التأثير الإيراني ولا سيما رسوم السحن الآدمية التي تشبه سحن الرسوم الآدمية على خزف الري من النوع المعروف باسم ميناتي . وهكذا نجد أنه في حين تشتمل التصاوير التي تنسب إلى ديار بكر على التأثيرات الهلينستية التي انتقلت إليها عن طريق الفن البيزنطي والفن السوري المسيحي ، تتميز التصاوير المنسوبة إلى مدينة الموصل بظهور المميزات الإيرانية التي سبق ظهورها في خزف الري .

ومن المخطوطات المزوقة بالتصاوير التى يمكن نسبتها إلى مدينة الموصل مخطوط من كتاب الترياق لجالينوس بالمكتبة الأهلية فى باريس (رقم arabe2964) مؤرخ بسنة ٥٩٥ ﻫ (١١٩٩ م)(١). وقد أسهم المصور والخطاط معاً فى تزويق هذا المخطوط: إذ أن الصور وما يحف بها من كتابة بالخط الكوفى الجميل على أرضية ذات زخارف نباتية تعتبر فى مستوى رفيع بالقياس إلى التصاوير التى تنسب إلى المدرسة العربية. وتمتاز التصاوير بأن لها إطاراً يفصلها عن النص؛ غير أن الرسم قد يمتد قليلا إلى ما وراء الإطار. كما أنها تتضح فيها العناية بالروح القصصية: فالمصور يحاول أن يحكى قصة بوساطة التصوير، ومن ثم فقد تشتمل التصويرة الواحدة على عدة مناظر يرسمها أحيانا على أرضية واحدة، وأحيانا أخرى على أرضيتين على مستويين أحدهما فوق الآخر.

ويرجح الدكتور بشر فارس — الذى اكتشف المخطوط — نسبته إلى الشام أو العراق(٢). ومن المحتمل أن يكون قد تم تزويقه فى مدينة الموصل ذلك أن الأميرة المصورة فى غرة المخطوط تحمل على صدرها رمز الهلال الذى شاع على المنتوجات الفنية التى تنسب إلى هذه المدينة ولا سيما التحف المعدنية المكفتة؛ ومن جهة أخرى يلاحظ أن رسوم السحن الآدمية فى تصاوير المخطوط قريبة الشبه من مثيلتها على خزف الرى من النوع المعروف باسم مينائى.

وتشتمل غرة المخطوط على تصويرة(٣) (شكل ١٤) تمثل أميرة جالسة على وسادة داخل حامة على هيئة دائرة تتألف من أفعيين برأسى تنين قد تشابك

---

(١) انظر صفحة ٩٦.

(٢) الدكتور زكى محمد حسن: مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى صفحة ١٣ — ١٤ وشكل ٣؛ الأطلس صفحة ٥١٠ — ٥١١ شكل ٨٥٦ — ٨٦٠.

B. Farès, Le Livre de la Thériaque.

(٣) الدكتور زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٥٦ صفحة ٥١٠.



شكل ١٤ — غرة الكتاب في مخطوط من كتاب الترياق بالمكتبة الأهلية في باريس (arab. 2964) سنة ٥٩٥ هـ (١١٩٩ م) .

ذيلاهما في أسفل ورأساهما في أعلى ، والتف جسم إحداهما إلى اليمين ، وجسم الأخرى إلى اليسار بحيث نتج عن ذلك أربع دوائر حول الدائرة الكبرى . وتمسك الأميرة في يديها رمز الهلال بالهيئة التي شاع بها على التحف المعدنية المكفتة بالفضة المنسوبة إلى مدينة الموصل (١) . وإلى يمين الأميرة سيدة تعزف على آلة

(١) من ذلك مثلا ابريق من النحاس المكفت بالفضة من الموصل في القرن الثالث عشر الميلادي في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن (الأطلس شكل ٥٨٤ ؛ فنون الإسلام صفحة ٥٤٢ ؛ Survey, VI, pl. 131) وكذلك مقلمة ومحبرة من النحاس المكفت بالفضة من الموصل في القرن الثالث عشر الميلادي في المتحف البريطاني (الأطلس شكل ٤٨٧ ؛ D. Barrett, Islamic Metalwork in The British Museum, p. XXII, pl. 14-15.

موسيقية ، وإلى يسارها سيدة أخرى ترقص ؛ وحول الدائرة أربعة رسوم تملأ الفراغ وتمثل جنيات يطرن ولهن أجنحة مدببة . ومن الملاحظ أن الرءوس فى هذه التصويرة يحف بها هالات كبيرة ؛ كما أن السحن قريبة الشبه من السحن التى ترسم على خزف مينائى من الرى ؛ وبالإضافة إلى ذلك تسهم الزخرفة العربية المورقة (الأرابسك) بقسط وافر فى تزيين هذه التصويرة : إذ أنها تكسو الثياب التى ترتديها الأميرة والسيدتان والجنيات الأربع ، كما تزخرف الأريكة ورمز الهلال ، فضلا عن أنها تقوم كأرضية للكتابة الكوفية فى أعلى التصويرة وفى أسفلها .

ومن تصاوير هذا المخطوط تصويرة تمثل ما يسميه مؤلف الكتاب « التجربة الثانية »[١] . وهى تصور كيف أن يماويوس أخا اندروماخس كان يستريح إلى جانب شجرة ، فاجتاز به أفعى ، فضربته فى يده ، فخارت قواه ، فلما أوشك على الهلاك كتب وصيته ، وعلقها على ساق الشجرة ؛ ثم شاهد بالقرب منه جرة بها ماء ، فشرب منه ، وسرعان ما ذهب عنه الألم ، ونجا من الموت . وما إن استرد قواه حتى قام إلى الجرة فوجد فى داخلها أفعيين اقتتلتا حتى الموت .

وتمثل هذه التصويرة عدة مناظر من هذه القصة : فإلى اليسار يشاهد يماويوس جالساً بالقرب من الشجرة ، وإلى جانبه فرسه يصهل ، وتحته تشاهد الأفعى وهى تزحف بعد أن لدغته ، ويرى الرجل فى ذهول واضح يدل على أنه قد خارت قواه ، وأوشك على الهلاك ، وتلاحظ الوصية معلقة على الشجرة . وإلى اليمين من ذلك يشاهد الرجل وقد ملأ قدراً من الجرة ، وفى الوقت نفسه

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٥٨ ؛
Farès, Le Livre de la Thériaque. p. 42-43.

أخرج من الجرة أفعيين على طرف عصا أمسكها بيده . وإلى أقصى اليمين يشاهد الرجل وقد عوفى تماماً ، وبرئ من سقمه وامتطى صهوة جواده .

ومن المشاهد أن المناظر كلها على ضفة نهر يسبح السمك فى مائه ، ويحلق الطير فى هوائه .

وتتمثل فى هذه التصويرة مميزات المدرسة العربية من حيث البعد عن المنطقية وعن الواقعية وعن قواعد المنظور ، والميل نحو الزخرفة ، والتسطيح ، وإهمال التجسيم ، وعدم التعبير عن العمق : فبالإضافة إلى اشتمال التصويرة على عدة مشاهد ، يلاحظ التنوع فى رسم الرجل إذ هو أحياناً شيخ ذو لحية ، وأحياناً أخرى شاب يافع لا لحية له ؛ كما أن زخارف الثياب التى تتألف من الزخرفة العربية المورقة (الأرابسك) تختلف أشكالها فى الأردية الثلاثة . وعلى الرغم من إتقان رسم الخيل فإن الرسوم النباتية فى التصويرة فى غاية التحوير ، كما أن رسم المياه زخرفى بحت . ومن الملاحظ أن الهالات هنا لا تقتصر على الرءوس الآدمية بل إنها تحيط أيضاً برءوس الطير .

وبالمخطوط تصويرة ذات أهمية خاصة . وهى تمثل أيضاً قصة يحكيها اندروماخس بلفظه[١] : إذ يحكى كيف أنه كان يمتلك بعض الحقول ، وكان يرسل إلى زراعه فى هذه الحقول غذاءهم ، وفى يوم حمل إليهم زاداً وشراباً ، وكان الشراب فى إبريق مطين الرأس لم يفتح ؛ فلما فتحوه وجدوا فى الشراب أفعى قد تفرقت وتهرأت ، فسقوه لمجذوم ، فشفى من مرضه .

ومن الواضح أن الفنان قد صوّر فى هذه التصويرة بعض أعمال الحقول : إذ يشاهد فيها أحد الزراع يقوم بدرس القمح وقد جلس فوق نورج يجره

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٥٩ ؛
B. Ferès, Le Livre de la Thériaque, p. 43-46.

بقرتان ، كما يشاهد فلاح ثان يذرى القمح بالمذراة ، وشخص ثالث — ربما كان امرأة — ينخله . ويلاحظ إلى اليسار مقدمة حمار على ظهره حمل من عيدان النبات . وبالإضافة إلى ذلك رسم المصور على مستوى أعلى رجلين يحفران ، ورجلا ثالثا يحصد ؛ في حين وقف فتى يحمل على رأسه الطعام ، ويمسك في يده الجرة ، وإلى أقصى اليسار ظهر رجل مدنى ربما كان اندروماخس نفسه . وترجع أهمية هذه التصويرة بصفة عامة إلى أنها تمثل مناظر من الحياة الريفية ، وإلى رسم هذه المناظر على أكثر من مستوى واحد .

والحق أن الرسم — على الرغم من بدائيته وبساطته — مفعم بالحركة والحيوية .

وينسب إلى مدينة الموصل أيضا مخطوط آخر من الكتاب نفسه محفوظ في المكتبة الأهلية في فيينا[١] . وعلى الرغم من أن المخطوط غير مؤرخ ، وليس به ما يشير إلى مكان نسخه فإنه يمكن إرجاعه — على أساس أسلوب تصاويره — إلى مدينة الموصل في بداية القرن الثالث عشر الميلادى[٢] .

وتمثل إحدى تصاوير هذا المخطوط الشاب الذى أكل من حب الغارليشق من لسعة الحية[٣] [شكل ١٥] . ويشاهد في هذه التصويرة اندروماخس راكبا جوادا وقادما من يمين الصورة ، ويشير بيده ، ويتحدث

---

(١) انظر صفحة ٩٧ .

(٢) الدكتور زكى محمد : التصوير في الإسلام عند الفرس اللوحة رقم ٣ ؛ الفنون الإيرانية في العصر الإسلامى صفحة ٩١ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥١١ — ٥١٢ شكل ٨٦١ ، K. Holter, Die Galen-Handschrift und die Makamen des Hariri der Wiener Nationalbibliothek, Yahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, in Wiener, N. F., XI, 1937, p. 1-48 ; Kühnel, Islamische Miniaturmalerei, pl. 3b ; Pope, Survey, III, p. 1830-1831, V, 812 a

(٣) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٦١ ؛ K. Holter المرجع نفسه لوحة ١ .

إلى فتى تلدغه في قدمه أفعى وقد أمسك بها بيده اليسرى ، وأخذ يضربها بعصا في يده اليمنى .



شكل ١٥ — تصويرة في مخطوط من كتاب الترياق لجالينوس بالمكتبة الأهلية في فيينا . بداية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) .

وقد وزع المصور عناصر التصويرة توزيعاً متوازناً : فرسم ثلاث أشجار محورة : إحداها في الوسط والأخريان في الجانبين ، كما رسم الرجلين بين الأشجار بحيث كان أحدهما إلى اليمين والآخر إلى اليسار ، وجعل في وسط الصورة طاووساً . وفضلا عن رسم الطاووس زود المصور هذه التصويرة برسوم عدد من الطير : ففي التصويرة رسم طائر يشبه البجعة إلى جانب عدد من الطيور بعضها يحلق في الجو ، والبعض الآخر فوق الأغصان .

ومن ثم نلاحظ أن المصور قد عني برسم الحصان والبجعة والحية رسماً قريباً من الواقع ، أما سائر عناصر الصورة من أرض وأشجار وآدميين فمرسومة رسماً محوراً يغلب عليه الطابع الزخرفي . كما أن وجه الفتى في هذه التصويرة يشبه بعض الأوجه الآدمية على خزف ميناني من الري .

ولم يكتف المصور هنا بأن يرسم الهالات حول الرءوس الآدمية وحول رءوس الطير بل إنه أضاف إلى ذلك هالة حول الزهرية القريبة من الفتى . وبالإضافة إلى رسوم الهالات حول رءوس الآدميين والطير وبعض الأزهار تشتمل هذه التصويرة على بعض مميزات تعتبر من خصائص المخطوط بصفة عامة من ذلك زخرفة ثوب الطبيب أندروماخس التى تشبه تجمع الديدان ؛ وأسلوب رسم العقل فى سيقان الشجر ، ورسم الأرضية على شكل خط يتألف من أوراق شجرة محورة مدمجة .

وتشبه تصاوير المخطوط السابق ذكره — من حيث الثياب ، وملامح الوجوه والتصميم والتوزيع العام للعناصر — تصاوير مخطوط من مقامات الحريرى محفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس (رقم arabe 3929)(١) . ومن المرجح أن تصاوير هذا المخطوط قد تطرق إليها التلف ، وأنها قد أعيد تنقيحها فى عصر متأخر ، وأنه قد اشترك فى تصويرها أكثر من مصور واحد . ومن الملاحظ بصفة عامة أن الصور الآدمية فى هذا المخطوط صغيرة وذات سحنات مشابهة لرسوم الآدمية التى تظهر على خزف الرى المعروف باسم مينائى وذلك بالإضافة إلى استخدام الزخارف البسيطة والمختصرة ، وإلى إهمال تعيين الأرضية(٢) .

وتوضح تصويرة من هذا المخطوط بعض حوادث المقامة التاسعة عشرة حين أكل الحرث بن همام راوى المقامات وبعض أصدقائه فى بيت أبى زيد السروجى بصحبة ابنه ؛ وكان ضمن أصناف الطعام جدى مشوى كنى عنه أبى زيد فى معرض

---

(١) انظر صفحة ١٠٦ .

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى صفحة ٥١٤ — ٥١٥ شكل ٨٧١ — ٨٧٢ . Les Arts de l'Iran : l'Ancienne Perse et Bagdad. Bibliothèque National, Paris, pls. VIII b, X b, XI a; Blochet, Enluminures, dls. II a, b, III a ; Kühnel, Die Bagdader Malerschule, p. 205 b.

مخاطبته لابنه « بأبي حبيب ، المحبب إلى كل لبيب ، الملقاب بين إحراق وتعذيب »(١) .

ويشاهد في التصويرة رجال ثلاثة هم أصدقاء أبي زيد ، وغلام هو ابنه ، وقد جلسوا يأكلون حول مائدة قد غصت بالمأكولات ، ويشاهد أبو زيد يقطع بسكين جديا صغيراً وأحد الضيوف يعاونه .

ومن المميزات الفنية التي تظهر في هذه التصويرة — وفي الوقت نفسه تعتبر من مميزات المدرسة العباسية بوجه عام — الهالات المرسومة حـــول الرءوس ، والعصابات الملفوفة حول العضد ، وطيات الثيـاب القريبة من الطبيعة والتي على هيئة خطوط بسيطة . وبالإضافة إلى ذلك لم يهمل المصور هنا رسم الإطار والخلفية فقط ، بل إنه أغفل أيضاً تمييز الأرضية .

وتمت هذه التصويرة بصلة إلى رسوم الخزف الإيراني المعاصر من النوع المسمى مينائي الذي ينسب إلى مدينة الري ، كما يبدو ذلك في رسم الغلام .

ومن تصاوير هذا المخطوط تصويرة تمثـــل مغامرات أبي زيد في المقامة الحادية والأربعين(٢) حين قام في مسجد تنيس يعظ الناس ، وينهاهم عن الكلف بالدنيا ، ويحثهم على الخير ، وعلى الإحسان ، وعلى الأخذ بيد الغير ، ويقول فيما يقول :

وريش جناح الحر(٣) إن حصه(٤) زمانه لا كان من لم يرش

وأنجد الموتور ظلماً فإن عجزت عن إنجاده فاستجش(٥)

---

(١) الدكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٧٢

(٢) الدكتور زكي محمد حسن المرجع السابق شكل ٨٧١ .

(٣) اكس جناحه بالريش .

(٤) إن أذهب شعره الزمان والمعنى : إن وجدت عزيزاً زال عنه عزه فأكرمه واغمره بالعطاء .

(٥) حرض الناس على إنجاده .

وانعش[1] إذ نا داك ذو كبوة — عساك في الحشر به تنتعش
وهاك كأس النصح فاشرب وجد — بفضلة الكأس على من عطش

ولما رقت قلوب الناس قام فتى يشكو لهم ذل الإملاق بعد عز الإغداق ، فأخذ أبو زيد يحثهم على نجدته « حتى أنبط حفره ، واعشوشب قفره ، فلما أن ترع الكيس ، اتصلت يهس ، ويحمد تنيس ... » وتبعه أبو زيد . ولم يكن هذا الغلام إلا ابن أبي زيد تآمر معه على الاحتيال لجمع الصدقات والمال .

وتمثل التصويرة أبا زيد واقفاً في مسجد عبر عنه المصور برسم تخطيطي بسيط لمحراب تتدلى منه مشكاة ، والسقف عبارة عن خط يتدلى منه هو الآخر مشكاة أخرى ، ويقف أبو زيد متكئاً على عصا ، وأمامه رجلان ، وإلى جانبهما فتى ربما كان يمثل ابن أبي زيد السروجي نفسه .

وتشتمل هذه التصويرة على ميزات أشرنا إليها في التصويرة السابقة — وفي الوقت نفسه تعتبر من خصائص المخطوط — مثل عدم تعيين الأرضية ، وتمثيل الطيات بخطوط بسيطة قريبة من الواقع ، ورسم بعض الوجوه مشابهة للوجوه على خزف الري المعروف باسم ميناني ، بالإضافة إلى قلة عدد الأفراد على الرغم من أن النص يذكر أن أبا زيد كان « ذا حافة ملتحمة ، وبطانة مزدحمة » .

ويمت بصلة وثيقة إلى المخطوط المذكور مخطوط مزوق آخر من مقامات الحريري محفوظ بالمتحف البريطاني بلندن (رقم Or. 1200[2]) كتبه عمر بن علي ابن المبارك الموصلي في سنة ١٢٥٦م[3] .

ومن تصاوير المخطوط تصويرة تمثل المقامة الأولى حين عثر الحارث على أبي

(١) ارفع .
(٢) انظر صفحة ١٠٦ـ١٠٧ .
(٣) Buchthal (H.), Three Illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum, Burlington Magazine, LXXVI, November 1940, p. 146, pls. 1 a & b.

زيد السروجي بعد أن وعظ الناس، وجمع منهم المال ليصرفه في نفقته، أو يفرقه على رفقته، فوجده محاذيا[١] لتلميذ، على خبز سميذ[٢]، وجدي حنيذ[٣]، وقبالتهما خابية نبيذ » .

ومن المخطوطات المزوقة بالتصاوير التي ترجح نسبتها إلى مدينة الموصل أيضاً نسخة من مخطوط من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني مؤرخة بسنة ٦١٤هـ تضم عدداً من الأجزاء تشتمل غرة خمسة منها على تصويرة[٤] .

وتمثل تصويرة في غرة الجزء التاسع عشر في مكتبة فيض الله الأهلية في استانبول (رقم ١٥٦٦[٥]) أميراً ممتطياً صهوة جواده، وبصحبته عدد من أتباعه بعضهم يحمل الأسلحة، والبعض الآخر يحمل الأعلام، وإلى جانبيه ملكان أو جنيتان مجنحتان تمسكان بطرفي عصابة على شكل هلال تحف برأسه .

ويلاحظ أن الأمير مرسوم بحجم كبير إذ يكاد يملأ التصويرة، أما الجنيتان والأتباع فأحجامها صغيرة نسبياً ؛ ويكسو رداء الأمير زخرفة على هيئة تجمع الديدان، وهي تشبه الزخرفة المرسومة على الهلال وعلى ثياب الرسوم الآدمية الرئيسية في التصاوير الأخرى في أجزاء هذا الكتاب ؛ أما باقي الرسوم الآدمية في هذه التصويرة فيزخرف أرديتها إما رسوم هندسية وإما زخارف عربية مورقة (أرابسك) وتشبه الرسوم الآدمية بصفة عامة الرسوم على خزف الري المسمى باسم مينائي، وهي محورة على هيئة الدمى من الورق، على عكس صورة الحصان القريبة من الطبيعة . ويحف بالتصويرة — شأنها شأن باقي التصاوير في هذا الكتاب — إطار مزخرف جميل .

---

(١) جالساً .
(٢) أبيض خالص .
(٣) سمين مشوى .
(٤) انظر صفحة ١٠٨ — ١٠٩ .
(٥) الدكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٦٢ .

ويلاحظ أنه يلف حول العمامة أشرطة يقرأ فى شريطين منهما حول الرسم الآدمى الرئيسى فى الصورة اسم « بدر الدين لولو » . وبما أن الاتابك بدر الدين لولو قد تولى ولاية الموصل فيما بين عامى ٦٣١ هـ و ٦٥٧ هـ فإنه من الواضح أن هذه التصويرة قد رسمت بعد كتابة المخطوط بحوالى ٢٠ سنة .

وبالجزء السابع عشر من المخطوط نفسه المحفوظ باستانبول (رقم ١٥٦٦) تصويرة[١] تمثل أميراً جالساً على كرسى وأمامه ثلاثة أوان ، وبيديه قوس وسهم وعلى جانبيه — فى أوضاع متماثلة — ثمانية من الأتباع ، وحول رأسه ملـكان أو جنيتان مجنحتان تمسكان بعصابة تتقوس على هيئة أهلة ثلاثة يحف الهلال الأوسط الـكبير منها برأس الأمير . وحول عضدى الأمير عصابتان يقرأ عليهما « بدر الدين لولو بن عبد الله » ، مما يدل على أن هذه التصويرة معاصرة للتصويرة السابقة .

وفى غرة الجزء الرابع من الـكتاب نفسه (بدار الـكتب المصرية بالقاهرة رقم ٥٧٩ أدب) تصويرة مرسومة بالأسلوب نفسه [شكل ١٦][٢] تمثل أميراً جالسا على كرسى لايختلف عن الأمير فى التصويرة السابقة فيما عدا أوضاع اليدين إذ يمسك هنا فى يده اليسرى بكأس ؛ وعلى جانبى الأمير أيضاً ثمانية أشخاص يحمل اثنان منهم مذبتين ، وأعلى رأس الأمير ملـكان أو جنيتان تحملان عصابة تتقوس حول رأس الأمير على شكل هلال . وفى أسفل التصويرة صف من خمس سيدات يعزفن على آلات موسيقية مختلفة .

ويشتمل الجزء الحادى عشر من الـكتاب نفسه المحفوظ بدار الـكتب المصرية أيضاً (رقم ٥٧٩ أدب) على تصويرة تمثل شخصاً جالسا على منصة

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن المرجع نفسه شكل ٨٦٦ .

(٢) B. Farès, Une Miniature Religieuse de L'École Arabe de Bagdad, Mémoires de l'Institut d'Égypte, LI 1948, pl. XI.



شكل ١٦ — صفحة الكتاب في الجزء [illegible] من مخطوط كتاب الأغاني بدار الكتب المصرية بالقاهرة سنة ٦١٤ هـ (١٢١٧ م) .

منخفضة ومتمنطقا بسيفه وفوقه ملكان يمسكان بعصابة تحيط برأسه ، وإلى جواره شخصان واقفان . وقد اكتشف بشر فارس هذه التصويرة وكتب عنها بحثا ممتعا ذهب فيه إلى أنها تصور حادثة المجادلة بين النبي عليه السلام وبين أساقفة نجران ، ومن ثم فهي أقدم التصاوير الدينية المعروفة في الفن الإسلامي .

غير أن رأى الدكتور بشر فارس لم يوافق عليه بعض العلماء[1] .

ومهما يكن من أمر فإن هذه التصويرة تتفق مع سائر تصاوير المخطوط من حيث الأسلوب ورسم الكائنين المجنحين ، والزخرفة التى تكسو الرداء ، والعصابة التى يحملها الكائنان المجنحان وتقوس حول رأس الشخص الرئيسى على هيئة هلال ، والإطار المزخرف ، وغير ذلك من المميزات .

---

(١) انظر المرجع نفسه ، وانظر النقد الذى كتبه الدكتور أرنست كونل لكتاب الدكتور بشر فارس عن هذه التصويرة فى Orient, Vol. IV, Nr. 1, 1951 Leiden E. J. Brill, p. 142-173.

وكذلك B. Farès L'Art Sacré chez un Primitif Musulman, Bul. de l'Institut d'Egypte, t. XXXVI, p. 619-659.

وأيضاً بحث الدكتور رايس عن تصاوير مخطوطات كتاب الأغانى والتصوير الدينى فى الإسلام . D. S. Rice, The Aghani Miniatures and Religious Painting in Islam, Burlington Magazine. XCV, April 1953, p. 128-134.

الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى صفحة ٢٢ — ٢٣ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥١٢ — ٥١٣ شكل ٨٦٨ .

الفصل السادس

التصوير فى مصر وسورية

ترجع أقدم المخطوطات المزوقة بالتصاوير من مصر وسورية إلى عصر المماليك . والحق أن العناية بالتصوير فى هذين الإقليمين ترجع إلى ما قبل ذلك العصر بوقت طويل . وإذا كان لم يصلنا آثار مادية من التصوير ترجع إلى القرون الأولى فإن المصادر الأدبية قد أشارت إلى عناية الطولونيين بالصور ، وإلى زخرفة خمارويه لبستانه بالتماثيل (١) . أما الفاطميون فقد شغفوا بالتصوير واهتموا برعايته (٢) ، واستقدموا بعض مشاهير المصورين من بغداد : عاصمة الخلافة العباسية (٣) . ولقد كان من عناية الفاطميين بالتصوير أن انتشر أسلوبهم خارج حدود خلافتهم : إذ لم يعثر على صور حائطية فى مصر فحسب (٤) ، بل عثر أيضاً على صور ذات أسلوب فاطمى تزخرف سقف الكابلا بالاتينا فى بلبرمو فى جزيرة صقلية (٥) .

وعلى الرغم من أنه لم يصلنا تصاوير مؤرخة يمكن نسبتها إلى العصر الطولونى أو العصر الفاطمى نسبة لا تقبل الشك فقد عثر على عدد قليل من تصاوير بدائية

---

(١) انظر صفحة ٧٦ ؛ أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٩١ — ٩٣ ؛ المقريزى : الخطط ح ١ صفحة ٤٨٨ .

(٢) انظر صفحة ٧٧ ؛ أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٦ و ٧ ؛ المقريزى : الخطط ح ١ صفحة ٤٨٦ — ٤٨٧ .

(٣) انظر صفحة ٧٧ ؛ أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٠٨ .

(٤) انظر صفحة ٧٨ — ٨١ وشكل ٥ .

(٥) انظر صفحة ٨٢ — ٨٨ وشكل ٦ — ٨ .

صغيرة مرسومة على قطع من الورق التالف ترجع إلى ما قبل القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى). وقد اكتشف الجزء الأكبر من هذه التصاوير فى إقليم الفيوم بمصر، وحفظ فى مجموعة الأرشيدوق رينر بالمكتبة الأهلية فى فيينا [١] ؛ كما تم العثور على بعض تصاوير أخرى محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة [٢].

وربما كان أقدم ما عثر عليه بالفيوم هو جزء من ورقة فى نهاية مخطوط [٣] على أحد وجهيها نص مكتوب يليه صورة بدائية جداً ؛ وتتألف الصورة من رسم شجرة إلى جانبها بناء مدرج الشكل . وتشبه هذه الصورة الصور المصرية القديمة فى بدائيتها وتكوينها البسيط . ويرجح — بناء على دراسة أسلوب الخط — أن المخطوط كان يرجع إلى القرن الثالث أو القرن الرابع الهجرى [٤].

وفى المجموعة نفسها ورقة أخرى يرجح أنها مما عثر عليه فى الفيوم [٥]. ومن المحتمل أن هذه الورقة ترجع إلى القرن الثالث الهجرى، وذلك على أساس أسلوب خط الكتابة الموجودة على الورقة نفسها . وتشتمل هذه الورقة على رسم جنسى مؤلف من رجل وامرأة يوضح المتن الموجود . ويعتقد أن هذا الرسم يمت بصلة — من حيث الأسلوب — إلى الرسوم القبطية والحبشية والهلينية [٦].

---

(١) A Grohmann and Th. Arnold, The Islamic Book, pls. 1—4 ; Frimmel, Zum Funde von El Fayum (Zeitschrift fur Kunst. und Antiquitätensammler II Leipzig 1885, p. 242.

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين صفحة ٩٩ — ١٠٢ .

(٣) مجموعة الارشيدوق رينر بالمكتبة الأهلية فى فيينا « رقم السجل Ar 25612 » .

(٤) التصوير عند العرب صفحة ٨٥ — ١٨٦ .

A. Grohmann and Th. Arnold, The Islamic Book, p. 3, pl. I.

(٥) مجموعة الارشيدوق رينر بالمكتبة الأهلية فى فيينا «رقم السجل Ar. 25613 a-e » .

(٦) أحمد تيمور : التصوير عند العرب . إخراج الدكتور زكى محمد حسن صفحة ١٨٧ — ١٨٩ شكل ق A Grohmann and Th. Arnold, The Islamic Book, p. 3-5, pl. 2.

وتشتمل المجموعة أيضاً على ورقة صفراء اللون عليها كتابة ترجع إلى نهاية القرن الثالث الهجرى[(١)]. وبالورقة رسم يمثل رجلا ملتحياً يرتدى ملابس طويلة، وإلى جانبه زخارف لولبية تشبه زخارف سامرا والزخارف الطولونية على الخشب والجص[(٢)].

وبالمجموعة ورقة أخرى صفراء اللون ترجع إلى بداية القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى)[(٣)]، وتشتمل على رسم يمثل فارسا منطلقاً بفرسه بسرعة، وعلى رأسه غطاء رأس يشبه «الطرطور»، ويمسك بيده اليمنى رمحا، وباليسرى درعا؛ وفى ظهر الورقة كتابة دعائية فى نهايتها «مما صور أبو تميم حيدرا»[(٤)].

ومن الصور التى تنسب إلى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) فى المجموعة نفسها صورة على ورقة بيضاء يرجح أنها ضمن المجموعة التى عثر عليها فى الأشمونين[(٥)]؛ وقد انتزعت هذه الورقة من مخطوط مزوق بالتصاوير يعتقد — بناء على خطه — أنه يرجع إلى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى). وتتألف الصورة الموجودة على الورقة من رسم كلب أمامه إناء فخارى يشبه القلة[(٦)].

وقد عثر فى الأشمونين أيضاً على قطعة أخرى من الورق حفظت بالمجموعة

---

(١) مجموعة الارشيدوق رينر بالمكتبة الأهلية فى ڤيينا «رقم السجل 25615 Ar».

(٢) أحمد تيمور: التصوير عند العرب. إخراج الدكتور زكى محمد حسن صفحة ١٨٧.

A. Grohmann and Th. Arnold, The Islamic Book, p. 5-6, pl. 3 A.

(٣) مجموعة الارشيدوق رينر بالمكتبة الأهلية فى ڤيينا «رقم السجل 954».

(٤) أحمد تيمور: التصوير عند العرب. إخراج الدكتور زكى محمد حسن صفحة ١٨٧ — ١٨٨.

A. Grohmann and Th. Arnold, The Islamic Book, p. 6, 7 fig. 4.

(٥) مجموعة الارشيدوق رينر بالمكتبة الأهلية فى ڤيينا «رقم السجل 13632».

(٦) أحمد تيمور: التصوير عند العرب إخراج الدكتور زكى محمد حسن صفحة ١٨٨، شكل ز،

A. Grohmann and Th. Arnold, The Islamic Book, p. 7 - 8, pl. 4 A.

نفسها[١] ؛ وهى تؤلف جزءاً من الورقة الأولى فى مخطوط مزوق بالتصاوير . وكانت هذه الورقة تشمل صورة لم يبق منها إلا رسم طائرين متقابلين ، ورجلين يرتديان ثياباً فاخرة ، أحدهما يجلس على دكة منخفضة ، وفى يده اليمنى كأس[٢] .

ومن الملاحظ أن الألوان السائدة فى التصاوير الإسلامية البدائية التى سبقت الإشارة إليها هى الأحمر ثم الأصفر والأخضر . ومن المعروف أن هذه الألوان تعتبر من الألوان البدائية التى كان لها السيادة فى الفن القبطى .

و بالإضافة إلى هذه التصاوير البدائية المحفوظة فى مجموعة الأرشيدوق رينر يوجد فى مجموعات فنية أخرى عدد من التصاوير يمكن إرجاعها إلى العصر الفاطمى .

ومن هذه التصاوير صورة على ورقة محفوظة فى مجموعة المسيو رالف هرارى . وتمثل الصورة انساناً فى يده كأس و بجانبه بعض أوانى النبيذ ؛ و يعتقد أنها ترجع إلى العصر الفاطمى[٣] .

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ورقة أخرى عليها تصويرة ترجح نسبتها أيضاً إلى العصر الفاطمى . وتشتمل التصويرة على رسم رجلين بينهما زخرفة نباتية فاطمية الطراز ذات زهور وأوراق وأغصان زخرفية فضلا عن رسم أربعة طيور جميلة[٤] . والرجل الأيمن يمسك فى يده رمحا ، وعلى رأسه عمامة فى طرفها شريط عليه كلمة « بركة » ؛ وللرجل ذؤابتان من الشعر ، وشارب يتدلى . أما الرجل

---

(١) مجموعة الارشيدوق رينر بالمكتبة الأهلية فى فيينا « رقم السجل 25751 » .

(٢) A. Grohmann and Th. Arnold, The Islamic Book, p. 8-12, pl.43.

(٣) الدكتور زكى محمد حسن : الفن الإسلامى فى مصر جزء ١ صفحة ١٤٤ واللوحة ٣٦ ؛ كنوز الفاطميين صفحة ٩٩ .

(٤) الدكتور زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين صفحة ١٠٢ لوحة ١ .

G. Wiet, Un Dessin du XIe Siècle, Bull. de l'Institut d'Egypte, t. 19 ; J. Tavernor-Perry, The Nimbus in Eastern Art, Burlington Magazine, XII p. 20-32

الأيسر فيتمنطق فى وسطه بسيف عليه عبارة « عز وإقبال » ، وفى يده رمح ، وعلى رأسه غطاء رأس غريب الشكل ، وتتدلى من خصره أشرطة من الجلد أو النسيج تنتهى بحلى هلالية الشكل . وكلا الرجلين تحيط برأسه هالة ، ويلتف حول عضديه عصابتان يقرأ فيهما كلمتا « الله » و « بركة » . وفوق الرجلين شريط من كتابة كوفية مزهرة نصها : « عز وإقبال للقائد أبى منصور » . ويحيط بالصورة كلها إطار من زخرفة مجدولة[١]. ومن المرجح أن الصورة تمثل أميراً شاباً ومعه أحد قواده . وهى لا تختلف عن الصور الفاطمية فى الحمام الفاطمى[٢] من حيث الأسلوب وطريقة رسم زخارف الثياب ، ورسم الوجه وعمامة الرجل الأيمن والطيور المتدابرة .

ويحتفظ المتحف نفسه أيضاً بورقة أخرى عليها رسوم آدمية قد تطرق التلف إليها[٣] ، وتمثل بقايا رسوم آدمية ثلاثة تحت عقود ؛ ومن المعتقد أنها ترجع إلى القرن الرابع أو الخامس الهجرى (العاشر أو الحادى عشر الميلادى)[٤] .

وبالإضافة إلى ذلك يوجد بالمتحف البريطانى ورقة عليها رسم شعبى يمثل معركة حربية ربما يرجع إلى القرن الخامس أو السادس الهجرى (الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى)[٥] . ويوضح الرسم فرساناً يهاجمون قلعة وقف على

---

(١) انظر ما ورد بشأن هذه العبارة وما فيها من دعاء ولقب فى :

حسن الباشا : الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار ؛ ملحق من الحرف باسم « غبن » مولى الحاكم بأمر الله . مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، المجلد الثامن عشر ، الجزء الأول ، مايو ١٩٥٦ . مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٨ .

(٢) انظر صفحة ٧٨ — ٨١ وشكل ٥ .

(٣) رقم السجل ٨٥٠٦٦ .

(٤) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٥١ ،

(٥) الدكتور زكى محمد حسن : المرجع نفسه شكل ٨٥٣ .

B. Gray, A Fatimid Drawing, British Museum Quarterly, XII, p. 91-96; Ettinghausen. Painting in the Fatimid Period, Ars Islamica, IX, 1942, p. 113-124.

أسوارها وأبراجها حماتها يدافعون عنها بالسهام ، فى حين يتصارع الفرسان حولها بالحراب والسيوف ، ويشاهد البعض وقد أصابه ضربات قاتلة فسقط من فوق فرسه . وليس فى الرسم أية مراعاة لقواعد المنظور أو للتناسب إذ يرسم الفرس فى حجم القلعة . وعلى الرغم من رسوم الخيل التى تبدو على شكل لعب الأطفال فإن الرسم لا يخلو من بعض الحركة والحيوية .

وفضلا من ذلك تحتفظ مجموعة شريف صبرى بورقة يملؤها رسم آدمى محور؛ ويحف بالرسم شريط به زخارف نباتية وزخارف هندسية ورسوم طير وحيوان [(١)] . وهو قريب الشبه من الرسوم الفاطمية فى الحمام الفاطمى [(٢)] ، وفى سقف الكابلا بالاتينا فى بلرمو [(٣)] ، ومن الرسوم على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى [(٤)] ؛ وهذا يرجح نسبته إلى القرن الخامس أو السادس الهجرى (الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى) ومن الملاحظ أن الرسم قد تطرق إليه التلف حتى أضاع كثيراً من الزخارف فى الإطار و بعض أجزاء الرسم الآدمى .

وفى المجموعة نفسها جزء من ورقة تالفة يحمل قسما من صورة يمثل رجالا ذا لحية. والصورة قريبة فى أسلوبها من الرسوم المائية فى سامرا [(٥)] وفى العصر الفاطمى [(٦)] . ومن المحتمل نسبة الرسم إلى مصر فى القرن الخامس أو السادس الهجرى (الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى) . ومن الملاحظ أنه يوجد إلى اليمين عبارة تقرأ :

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٥٤.
G. Wiet, Une Peinture de XII Siècle, Bull. Institut d'Egypte, t. XXVI, pp, 109-118.

(٢) انظر صفحة ٧٨ — ٨١ وشكل ٥ .

(٣) انظر صفحة ٨٢ — ٨٨ وشكل ٦ — ٨ .

(٤) انظر صفحة ٨٢ — ٨٨ .

(٥) انظر صفحة ٧٠ — ٧٦ وشكل ٤ .

(٦) انظر صفحة ٧٨ — ٨٨ وشكل ٥ — ٨ .

« رفع يديه إلى الله يشكره على دوام النعم »[١] .

وإذا كان لم يصلنا من العصر الطولونى وعصر الفاطميين مخطوطات مزوقة أو تصاوير مؤرخة ذات طابع مميز فإن عصر المماليك قد أمدنا بكثير من التصاوير التى تشهد بازدهار مدرسة التصوير الإسلامى فى ذلك العصر . وتشتمل هذه التصاوير على مميزات المدرسة العربية التى سبق أن قابلناها فى بلاد العراق[٢] مع ميل إلى الطابع الزخرفى . والحق أن الظروف التاريخية كانت مهيأة لانتقال هذه المدرسة إلى دولة المماليك فى مصر وسورية : إذ أنه من المعروف أن غزو التتار للعراق فى منتصف القرن الثالث عشر الميلادى أدى إلى تخريب مراكز الحضارة والفن، وإلى هجرة كثير من الفنانين إلى الدولة الإسلامية الوحيدة التى استطاعت أن تدحر التتار ، وأن تصد تيارهم ، وأن تبعث الخلافة العباسية من جديد — ألا وهى دولة المماليك فى مصر وسورية . وليس من شك فى أن هؤلاء الفنانين المهاجرين قد أسهموا فى الحركة الفنية التى ازدهرت فى هذين الإقليمين تحت رعاية إدارة المماليك ، وأنهم أحيوا فيها تقاليدهم الفنية فى معزل عن التأثير المغولى الذى غير أسلوب التصوير بعد ذلك فى إيران[٣] . ومن ثم تمتاز المخطوطات المزوقة بالتصاوير التى أنتجتها مصر وسورية فى عصر المماليك بمحافظتها على التقاليد العربية ، وبخلوها من التأثيرات المغولية ، وذلك على عكس التصاوير المعاصرة التى أنتجت فى أقطار أخرى دخلها التتار وصاروا يحكمونها .

وربما كان أقدم المخطوطات المؤرخة المعروفة التى تنسب إلى دولة المماليك مخطوطا مزوقا من مقامات الحريرى محفوظا فى المتحف البريطانى[٤] تم نسخه

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٥٠٨ .

(٢) انظر صفحة ١٢٧ — ١٢٩ .

(٣) انظر الفصل الثامن .

(٤) رقم add 7293 .

فى أول ربيع الآخر سنة ٧٢٣ هـ (١٩ أبريل سنة ١٣٢٣ م). ومن تصاوير هذا المخطوط تصويرة تمثل بعض حوادث المقامة الأولى إذ يشاهد أبو زيد وهو يحتفل بأكل جدى مشوى وبشرب النبيذ. ويرى هنا أبو زيد واقفا. وقد نجح المصور فى التعبير عن الحركة، كما برع فى رسم الزخارف الرائعة، وفى استخدام درجات مختلفة كثيرة من الألوان (١).

ومن المنتوجات الفنية الرائعة التى تنسب إلى مصر أو سورية فى عصر المماليك مخطوط مزوق بالتصاوير من مقامات الحريرى محفوظ بالمكتبة الأهلية فى فيينا (٢) انتهى من نسخه كاتبه أبو الفضل بن إسحق فى شهر رجب سنة ٧٣٤ هـ (١٣٣٤ م). وتمتاز تصاوير هذا المخطوط ببراعة التصميم، وبالعناية بالرسوم الآدمية، وبالمهارة فى توزيعها، وبغلبة الطابع الزخرفى.

وتمثل تصويرة فى هذا المخطوط [شكل ١٧] بعض حوادث المقامة التاسعة عشرة حين مرض أبو زيد السروجى، وانقطع عن أصدقائه، فذهب الحرث بن همام — راوى المقامات — مع اثنين من الأصدقاء ليعودوه. ويرى فى هذه التصويرة أبو زيد راقداً على السرير، وحوله أصدقاؤه الذين جاءوا يعودونه، فى حين وقف ابنه عند رأسه. وقد وفق المصور فى توزيع الأشخاص توزيعاً جميلا؛ كما اتضحت عنايته بالناحية الزخرفية: فنرى السرير تحليه الأشكال الهندسية، والزخارف النباتية المحورة؛ وثوب الرجل الواقف فى وسط الصورة تكسوه الزخرفة العربية المورقة (الأرابسك)، وثوب الشيخ الواقف إلى اليمين ورداء الشاب الواقف إلى اليسار تغطيهما رسوم طيات محورة تحويراً زخرفياً

---

(١) انظر صفحة ١٠٧.

(٢) رقم A. F. 9.

Th. W. Arnold and A. Grohmann, The Islamic Book, A Contribution to its Art and History from the VII-XVIII Century, pls 43-47; Migeon, Manuel, IIème éd., I, Fig. 14.



شكل ١٧ — أصدقاء أبي زيد السروجي يعودونه أثناء مرضه ، وقد وقف ابنه عند رأسه ؛ من المقامة التاسعة عشرة من مخطوط لمقامات الحريري بتاريخ سنة ٧٣٤ هـ (١٣٣٤ م) ؛ محفوظ بالمكتبة الأهلية في فيينا (رقم A. F. 9) .

معقداً تعتبر من مميزات هذا المخطوط[١] .

ومن تصاوير المخطوط أيضاً تصويرة تمثل أميراً على عرشه ، وبين يديه موسيقيون وبهلوان[٢] . ويشاهد الأمير جالساً على العرش ، وقد أمسك فى يده اليمنى كأساً ، وفوق رأسه ملكان مجنحان يحملان عصابة ، وعن يمينه وشماله ستة من أتباعه بعضهم يشاركه فى الشراب ، والبعض الآخر يعزف على آلات موسيقية وأمامه بهلوان يؤدى بعض الحركات البهلوانية . ويلاحظ أن بعض الرسوم الآدمية هنا لها عيون منحرفة ؛ كما أن الثياب تكسوها زخارف عربية مورقة (أرابسك) فضلا عن زخرفة تشبه تجمع الديدان تعتبر من مميزات تصاوير هذا المخطوط . وبالإضافة إلى ذلك يحد الصورة كلها إطار عريض من الزخرفة العربية المورقة الجميلة[٣] .

ويمت بصلة وثيقة إلى أسلوب تصاوير المخطوط المذكور تصاوير مخطوط آخر من الكتاب نفسه محفوظ فى المكتبة البودلية فى أوكسفورد بإنجلترا تم نسخه فى سنة ٧٣٨ هـ (١٣٣٧ م)[٤] . والحق أن التشابه بين تصاوير المخطوطين من الوضوح بحيث يرجح أن المخطوطين قد تم تزويقهما فى مرسم واحد[٥] .

(١) حسن الباشا : أبو زيد السروجى بين الأدب والفن . المجلة (وزارة الإرشاد بالإقليم المصرى من الجمهورية العربية المتحدة) العدد ١٧ ، تصويرة بصفحة ٤٦ .

Th. W. Arnold and A. Grohmann, The Islamic Book. pl. 47 A.

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى . مجلة سومر . المجلد ١١ . الجزء ١ شكل ١٥ .

(٣) Holter (K.), Die Galen-Handschrift und die Makamen des Hariri der Wiener National bibliothek, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, XI, 1937 ; Grohmann (A.) and Arnold (Th.), The Islamic Book, 44b, 45b, 46b; Kühnel, Miniaturmalerie im islamischen Orient, pl. 18.

(٤) رقم Marsh 458 . انظر صفحة ١٠٨ .

(٥) Arnold (Th.), Painting in Islam, pl XII a,b,c ; Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, pls. I, II a, b.

وتوضح تصويرة فى مخطوط أوكسفورد بعض مغامرات أبى زيد السروجى فى المقامة الرابعة والعشرين (شكل ١٨) حين دخل متطفلا على نخبة من الأدباء جمعها مجلس فى « حديقة أخذت زخرفها وازينت ، وتنوعت أزاهيرها وتلونت » ومعهم « الكميت [١] الشموس ، والسقاة الشموس ، والشادى الذى يطرب السامع ويلهيه ، ويقرى كل سمع ما يشتهيه » ، وقد اطمأن بهم الجلوس ، ودارت عليهم الكئوس . ويبدو أبو زيد فى التصويرة قادماً بجرأة خلف الجماعة الجالسة ، وقد رفع يده كأنه يحييهم . ويلاحظ أن المصور قد بالغ فى زخرفة الثياب ، وكساها أنواعاً ثلاثة من الزخارف : فزين بعضها بوحدات هندسية ، وبعضها بزخرفة عربية مورقة (أرابسك) ، وبعضها بطيات محورة [٢] .



شكل ١٨ — أبو زيد السروجى يتطفل على نخبة جمعها مجلس شرب . تصويرة توضح المقامة الرابعة والعشرين من مخطوط من مقامات الحريرى بالمكتبة البودليانية فى أوكسفورد بانجلترا (رقم March 458) . سنة ٧٣٨ (١٣٣٧م) .

(١) الشراب .

(٢) حسن الباشا : أبو زيد السروجى بين الأدب والفن . المجلة (وزارة الإرشاد بالإقليم المصرى من الجمهورية العربية المتحدة) العدد ١٧ . صورة بصفحة ٤٧ .

وتمثل تصويرة أخرى من المخطوط نفسه أبازيد فى بعض مغامراته فى المقامة الرابعة والأربعين (شكل ٩٩) التى يقص فيها راويها الحرث بن همام كيف أن أبازيد اجتمع هو و بعض القوم فى منزل ، وأنشد عليهم ألغازاً عجزوا عن حلها ، ولما طلبوا منه أن يفسرها لهم طلب بدوره تشجيعه على ذلك بالمكافأة ، فمنحه صاحب المنزل ناقة وحلة ، غير أن أبا زيد السروجى أمهلهم إلى الصباح حتى يستريح القوم بالنوم ، و يصبحوا أقدر على استيعاب التفسير ، فاستصوب كل ما رآه ، وتوسد وسادة كراه ؛ فلما وسنت الأجفان ، وأغفت الضيفان وثب إلى الناقة فرحلها » والحارث بن همام يراه ؛ حينئذ علم « أنه السروجى الذى إذا باع انباع ، و إذا ملأ الصاع انصاع » . و يلاحظ أن المصور قد صور أبا زيد شيخاً قصير القامة ، يبدو على محياه سيماء المكر والدهاء ، وأنه استطاع أن يوضح النص بطريقته الخاصة البعيدة عن المنطق وعن محاكاة الطبيعة ؛ كما مزج بين عناصر الصورة من إنسان وحيوان ونبات مزجاً جميلا متوازناً[١] .

و بالإضافة إلى المخطوطات السابقة ينسب إلى دولة المماليك فى مصر أو فى سورية مخطوط مزوق بالتصاوير من كتاب كليلة ودمنة محفوظ فى اوكسفورد[٢] ومؤرخ بسنة ١٣٥٤م[٣] . وتمثل تصاوير هذا المخطوط أسلوباً أرقى من أساليب المخطوطات السابقة التى ترجع إلى تاريخ أقدم ؛ كما يبدو فيها بعض ملامح مغولية قليلة[٤] .

---

(١) حسن الباشا : أبو زيد السروجى بين الأدب والفن — المرجع نفسه صورة على صفحة ٤٨ .

(٢) رقم Pococke 400 .

(٣) انظر صفحة ١٠٤ .

(٤) K. Holter, Die Galen-Handschrift und die Makamen des Hariri der Wiener Nationalbibliothek, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, n. F. XI, 1937, fig. 36.

ويشبه المخطوط المذكور مخطوط آخر من الكتاب نفسه محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس (1) ، وينسب هو الآخر إلى عصر المماليك (2) . غير أن مستواه أقل من المخطوط السابق ومن ثم يرجح إرجاعه إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادي (3) .



شكل ٩٩ — أبو زيد السروجي مع رجال القافلة في أعقابه مختبئين ، والقافلة أثناء الليل . تصويرة توضح الناقة والأزهار . من مخطوط من مقامات الحريري بالمكتبة البودلية في أوكسفورد بانجلترا (رقم Marsh 458) سنة ٧٣٨ هـ (١٣٣٧ م) .

ومن تصاوير هذا المخطوط تصويرة بعنوان « الناسك وابنه والثعبان (4) » .

---

(١) رقم Arabe 3929 .

(٢) الدكتور زكي محمد حسن : مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي ، مجلة سومر ، المجلد ١١ ، الجزء ١ ، صفحة ٣١ ، شكل ٢٧ .

Blochet, Musulman Painting, pls. XIII — XVI; Enluminures, p. 55-6, pls. VI-VII; Sakisian, La Miniature Persane, figs. II-13; Les Arts de l'Iran: l'Ancienne Perse et Bagdad, pl. XII B.

(٣) انظر صفحة ١٠٣ — ١٠٤ .

(٤) الدكتور زكي محمد حسن : مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي مجلة سومر ، المجلد ١١ ، الجزء ١ ، شكل ١٧ .

ويتمثل فيها المنظر تحت رسم يتألف من ثلاثة عقود متصلة ترتكز على ثلاثة أعمدة ويشاهد الناسك جالساً على أريكة مستنداً بظهره على أحد الأعمدة ، وابنه واقف والثعبان يعض ساقه ، وهو يمسك أحد الأعمدة بيده ويشير إلى الناسك باليد الأخرى كأنه يستغيث به . وعلى الرغم مما تستوجبه الحادثة من حركة فإن الصورة يسودها الهدوء ويكتنفها الجمود الذى يميز تصاوير المخطوط بصفة عامة . ومن الملاحظ أن ثوب الناسك تكسوه رسوم الطيات فى مخطوطى مقامات الحريرى الذين سبقت الإشارة إليهما(١) ، وفى الوقت نفسه تعتبر من خصائص تصاوير المخطوط ، بالإضافة إلى الهالات التى تحيط برؤوس الآدميين .

ومن التصاوير التى تشتمل على رسوم آدمية فى هذا المخطوط تصويرة تمثل الباز يفقأ عين البازيار(٢) . ويشاهد فيها البازيار نائماً متكئاً على مرفقه ، وقد طار الباز بالقرب منه ، وأخذ ينقر رأسه ، فى حين يرفع رجل ملتح عصاه ليهوى بها على الباز ، وتقف خلفه سيدة ترفع يديها أمامها ، ويجلس عند قدمى البازيار رجل ملتح آخر . ويسود التصويرة الجمود نفسه الذى لوحظ فى التصويرة السابقة ، والذى يعتبر من مميزات تصاوير المخطوط بوجه عام ؛ غير أن رسم الباز جميل وقريب من الطبيعة . ويرتدى كل من البازيار والرجل القاعد عند قدميه والسيدة ثياباً تكسوها رسوم زخرفية تمثل طيات ، وهى تشبه الرسوم التى سبقت الإشارة إليها فى التصويرة السابقة ، والتى تعتبر من خصائص المخطوط ؛ أما الرجل الذى يرفع العصا ليضرب الباز فتكسو ثوبه زخارف هندسية . ويلاحظ أن حول عضدى هذا الرجل ، وعضد البازيار عصابة .

ومن الطبيعى أن تتعلق تصاوير هذا المخطوط من كليلة ودمنه برسوم الحيوان

---

(١) انظر صفحة ١٦٦ — ١٧٠ .

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى . مجلة سومر . المجلد ١١ ، الجزء ١ شكل ١٧ ج .

والطير ؛ إذ أنه من المعروف أن معظم تصاوير كليلة ودمنة تتصل بالحيوان ، وتشتمل في الدرجة الأولى على رسوم حيوان وطير ، وذلك لأن قصصه ترد على ألسنة الحيوان والطير ، وتدور حول الحيوان والطير . ويمتاز المخطوط الذي نحن بصدده بدقة رسم الحيوان ، وبالمهارة في التعبير عن مميزاته وطبائعه ، وإن كانت الرسوم الحيوانية لاتخلو هي الأخرى من الجمود الذي يسود رسوم المخطوط بوجه عام .

ومن تصاوير المخطوط التي يقتصر فيها التصوير على الرسوم الحيوانية تصويرة تمثل قصة الفيل والأرنب عند عين القمر[1] ، وكيف أن الأرنب خدعت ملك الفيلة حين زعمت له أن القمر هو مالك العين ، وأنه ينهاه عن الشرب منها ثم صحبته في ليلة قمراء إلى العين ، وأرته خيال القمر فيها ، وطلبت منه أن يغتسل من الماء ؛ فلما أدخل خرطومه في الماء تحرك الخيال فخيل للفيل أن القمر يرتعد غضباً فاعتذر إليه ، وانصرف عن العين .

ويشاهد في التصويرة الفيل واقفاً على حافة عين ماء يظهر فيها خيال القمر ، وقبالته يقف الأرنب على شيء أشبه بصخرة . وعلى الرغم من دقة رسم الحيوان فإن الرسوم لاتخلو من الجمود ، كما أن المصور لم يراع التناسب بين حجم الفيل والأرنب . ومن الملاحظ أن العناصر الطبيعية تمثل في الصورة برسوم اصطلاحية غير طبيعية : سواء في ذلك الأشجار والمياه والصخر والأرض ،

وتمثل تصويرة أخرى في هذا المخطوط قصة الأرنب والأسد حين غررت به وأغرقته[2] . وتبدو التصويرة هنا كأنها قطاع رأسي لبئر يحف به صخور وأرض تنبت منها شجيرتان ؛ ويشاهد الأسد في أعلى البئر إلى اليمين ، وهو ينظر في البئر فيشاهد خياله فيحسبه خصمه ، فينحفز للقفز عليه ؛ أما الأرنب فتقف

---

(١) الدكتور زكي محمد حسن . مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي . مجلة سومر . المجلد ١١ . الجزء ١ شكل ١٧ ب .

(٢) انظر صفحة ١٤٤ .

إلى اليسار تنظر هي الأخرى إلى أسفل . ويلاحظ أن العناصر الطبيعية مرسومة بأسلوب رمزى محور سواء فى ذلك الأرض والصخور والمياه والأشجار[١] .

ويشبه المخطوط السابق مخطوط من مقامات الحريرى محفوظ فى المتحف البريطانى[٢] ، من المرجح نسبته إلى عصر المماليك أيضاً[٣] . ويلاحظ أن تصاوير هـــذا المخطوط بسيطة ، وليس لها إطار ، كما أنها تــكاد تمثل النص تمثيلا صادقاً .

وبالمخطوط تصويرة تمثل المقامة العاشرة حينما ذهب أبو زيد السروجى إلى حاكم مشهور بحبه وحبه للغلمان يتهم إليه غلاما جميلا أنه قتل ابنه ، ويطلب القصاص منه ؛ ولم يكن هذا الغلام الذى يتهمه أبو زيد سوى ابن أبى زيد نفسه قد تواطأ معه على التغرير بالحاكم .

ومن الـكتب التى نسخت وزوقت فى عصر المماليك كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل لابن الرزاز الجزرى[٤] . وفى مكتبة اياصوفيا باستانبول مخطوط من هذا الـكتاب تم نسخه فى القاهرة فى سنة ٧٥٥ هـ (١٣٥٤ م[٥]) . وتتضح

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن . مدرسة بغداد فى التصوير الاسلامى . مجلة سومر . المجلد ١١ . الجزء ١ شـكل ١٧ د .

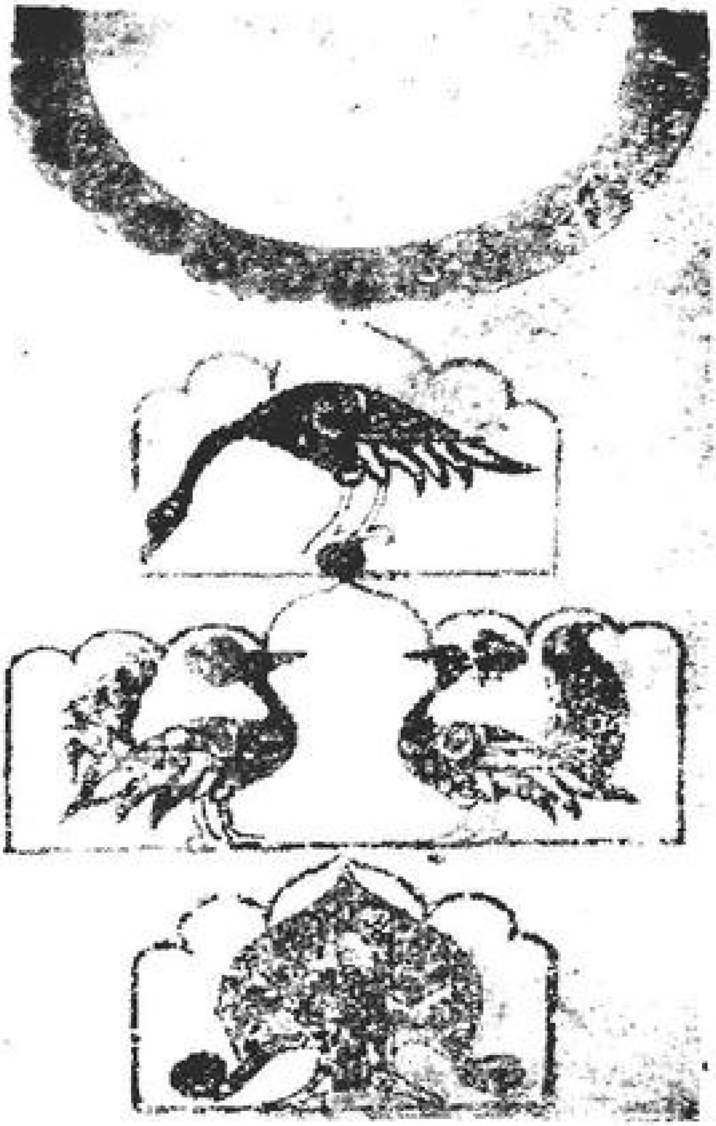
(٢) رقم add 22114 انظر صفحة ١٠٧ .

(٣) Buchthal (H.), Three illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum (in "Burlington Magazine, LXXVI, 1940") pl. II.

(٤) انظر صفحة ٩٣ — ٩٦ .

(٥) انظر صفحة ٩٥ R. Ettinghausen?

R. Fielstahl, The Date and Provenance of the Automata Miniatures (in the Art Bulletin, XI, 1929, p. 206-214 ; L. A. Mayer, Zum Titelblatt der Automata Miniaturen (in Orientalistische Literaturzeitung, XXXV, 1932, cols. 165 - 166.; H. W. Glidden, A Note on The Automata of al Djazari (in Ars Islamica, III, 1936, p. 115-116) ; P. Wittek, Datum and Herkunft der Automaten (in Der Islam, XIX, 1931, p. 177-178) ; K. A. C. Creswell, Dr F. R. Martin's Manuscript Treatise on Automata (in The year Book of Oriental Art and Culture, 1924-1925, p. 33-41 ; Coomaraswamy, The Treatise of al-Jazari on —



شكل ٢٠ — الساعة ذات الطواويس . مصورة بمتحف اللوفر في باريس من مخطوط من كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل للجزري . القاهرة سنة ٧٥٥ هـ (١٣٥٤ م) .

Automata. Leaves from a manuscript of the Kitab fi Marifat al-hiyal al-Handasiya in the Museum of Fine Arts, Boston Communication to the Trustees, VI, 1924) ; Stchoukine, Les Miniatures Persanes, p. 30-32; Sarre und Martin, Meisterwerken muhammedanischer Kunst in Munchen, I, pl. 5 ; Sakisian, La Miniature Persane, fig. 21 ; Wiedermann (E.) und Hauser (F.), Ueber eine Palasttüre und Schlösser nach al-Gazari (in der Islam, XI, 1921, p. 213-25 ; Blochet, Musulman Painting, pl. 35.

فى تصاوير هذا المخطوط الخصائص الفنية المعروفة التى تتميز بها المخطوطات المزوقة التى تنسب إلى شمال العراق (شكل ٢٠) ، ويرجع ذلك إلى ماسبق أن أوضحناه ، من أن تصاوير مخطوطات الحيل تتشابه فى أسلوبها ، لأنها نقلت بدقة من المخطوط الأصلى الذى كتبه الجزرى للسلطان الارتقى : نور الدين محمد بن قرا ارسلان فى ديار بكر (١) .

ويحتفظ مكتبة اوكسفورد بمخطوط ثان من كتاب الحيل (٢) تم نسخه فى القاهرة فى سنة ١٤٨٦ م . ويعتبر هذا المخطوط المزوق الذى يرجع إلى أواخر عصر المماليك دليلا على استمرار المدرسة العربية بميزاتها الفنية طوال هذا العصر .

ومن المخطوطات المزوقة التى تنسب إلى مصر فى عصر المماليك مخطوط من عجائب المخلوقات للقزوينى بمجموعة السيدة زره هومان فى برلين (٣) . وعلى الرغم من أن المخطوط غير كامل فإنه يضم مجموعة كبيرة من التصاوير تمثل الحيوان والطير وكائنات خرافية ورموزاً فلكية . ومعظم صور الحيوان والطير متقنة ومرسومة بأسلوب واقعى ؛ أما صور الكائنات الخرافية فتمتاز بجمالها .

وبمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة مخطوط فى ألعاب الفروسية ينسب إلى مصر أو الشام فى القرن الخامس عشر بعد الميلاد . وتمثل تصاوير هذا الكتاب رجالا « يحطبون » أو يتبارزون بالعصى إما راجلين أو على ظهور الخيل ، وهى توضح

---

(١) انظر صفحة ٩٣ — ٩٦ و صفحة ١٤٠ .

(٢) Oxford Gravely Automata Ms 27

(٣) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٨٩

K Kühnel, Islamische Miniaturmalerei, p 54, pl 33 ; Ph. Schulz, Die Persisch-Islamische Miniaturmalerei, pl, B& C ; Arnold, Painting in Islam p. 84, pl. 16; L. Binyon, Wilkinson and Gray, Perian Miniature Painting, p 26, pl. 6 ; Pope, A Survey of Persian Art, II, p. 1840-1841, V, pls. 853-854.

طرقاً وألعاباً مختلفة ترد فى نصوص الكتاب (١) . ولا يحد التصاوير فى هذا المخطوط إطار ، وليس لها أرضية أو خلفية ؛ كما أن بعضها غير كامل . ومن الملاحظ أن رسوم الخيل متقنة فى حين أن الرسوم الآدمية غير دقيقة .

ومن تصاوير الكتاب تصويرة تمثل فارسين يتبارزان بالعصى [شكل ٢١] ، ويلاحظ أن أحد الحصانين لم يتم تلوينه ؛ غير أن رسم الخيل دقيق بعض الشىء ، والتعبير عن الحركة جميل ؛ أما رسم الرجلين فمحور وفيه تطويل ؛ ومن الواضح أن المصور لم يحاول رسم جسم الإنسان بدقة ، كما أنه لم يهتم بمحاكاة الطبيعة وإن استطاع أن يعبر عن حركة الفارسين .

وتمثل تصويرة أخرى فى المخطوط مبارزة بين رجلين (٢) [شكل ٢٢] ؛ ويشاهد فيها رجلان يتبارزان ، وقد وقف خلفهما رجل ثالث يمسك بعصا أو بعمود ، ويبدو أحد المتبارزين وقد أمسك بعصا زميله . وتتضح فى هذه التصويرة الخصائص الفنية التى تتميز بها تصاوير المخطوط كإهمال تحديد التصويرة بإطار ، وعدم تمثيل الأرضية ، وإغفال الخلفية ، وعدم الدقة فى رسم جسم الإنسان .

* * *

لم تقف المدرسة العربية عند حد مصر وسورية ولكنها امتدت إلى أقطار أخرى من العالم العربى فظهرت آثارها فى شمال إفريقية وفى الأندلس : إذ عثر على

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥١٨ ؛ الدكتور محمد مصطفى : الوحدة فى الفن الإسلامى — دليل المعرض الدورى الثانى صفحة ٢٦ ، ٢٩ شكل ٣٦ — ٣٨ . K. Holter, Die frühmamlukische Miniaturmalerie (in Die graphischen Künste, Wien, 11, 1937, p. 1 - 14).

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٩٧ صفحة ٥١٨ ؛ الدكتور محمد مصطفى : الوحدة فى الفن الإسلامى — دليل المعرض الدورى الثانى شكل ٣٦ صفحة ٢٦ .



شكل ٢١ — فرسان يتبارزان بالعصى . صورة من مخطوط فى ألعاب الفروسية بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . ينسب إلى مصر أو سورية فى حوالى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) .



وتعديله بعد الحقاه ولا بد منه دائما للموثق ..

باب كسر القامود والخلاص منه

ينبغي لمن أراد أن يكسر القامود أن يسمى من

الفرسان أن يتخذ رمحا من منقار يكون طوله باعين

ويسمنه حتى لا ينسلخ بيده ويتخذ له نصلا حديدا يكـ

ـسنه رطلين ويكون رأسه على صفة رأس نصاب

السراء وينصبه فيه ثم يعمد إلى فرس غليظ العنق

قوي ثابت الرقبة ويقطع من الخيل قامودا على قدر

قوته ويحفر له في الأرض مقدار ذراع ويعمل بالجبس

شكل ٢٢ — رجلان يتباريان بالعصي. صورة من مخطوط في ألعاب الفروسية بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، ويرجع إلى مصر أو سورية في حوالي القرن التاسع الهجري (الخامس عشر بعد الميلاد).

مخطوطات مزوقة بحسب الأسلوب العربى من بلاد المغرب ومن الأندلس .

وفى روما مخطوط فى علم الفلك تم نسخه فى مراكش فى سنة ١٢٢٤ م ، وتشتمل تصاويره على خصائص المدرسة العربية .

أما بخصوص الأندلس فقد أشارت المصادر التاريخية إلى انتقال بعض الفنانين من بلاد الشرق . كما ذكر المقرى أن الخليفة الحكم كان يعنى بفنون الكتاب حتى أنه أرسل البعوث إلى الشرق لشراء المخطوطات وبذل الكثير من أمواله فى سبيل الحصول عليها ، كما أنشأ مجمعا لفن الكتاب جمع فيه الخطاطين والمصورين والمذهبين وغيرهم من فنانى الكتاب ، وذلك لينسخوا له فيه المخطوطات ، ويزوقوها بالتصاوير(١) .

ومع ذلك فلم يصلنا من تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى الأندلس إلا عدد قليل . ومن أهم المخطوطات المزوقة التى تنسب إلى الأندلس ، وفى الوقت نفسه تنهض دليلا على انتشار تقاليد المدرسة العربية إلى أقصى المغرب مخطوط من قصة بياض ورياض محفوظ بالفاتيكان ، ويرجع إلى القرن الرابع عشر بعد الميلاد(٢) . وتمثل تصاوير هذا المخطوط قصص غرام بياض لمحبوبته ، والمراسلات التى دارت بينهما ، والمؤامرات التى دبرت لجمعهما أو للتفريق بينهما .

ومن تصاوير المخطوط تصويرة تمثل « بياض » مع النسوة فى الدار وهن يعطينه خطابا من رياض [شكل ٢٣] . وتشتمل هذه التصويرة على مميزات المدرسة العربية : إذ أن العمارة بسيطة وليس بينها وبين الرسوم الآدمية تناسب ؛ كما أن المصور لم يهتم بقواعد المنظور ، ولم يحاول التعبير عن التجسيم ، ولم يعتن برسم الجسم الإنسانى رسما دقيقا ؛ ومن الملاحظ أن الأشخاص يرتدون ثيابا

(١) نفح الطيب جزء ١ صفحة ٢٥٠ .

(٢) رقم ٣٦٨ عربى .

فضفاضة لا تمثل أجزاء الجسم ، وذات طيات مرسومة رسماً قريباً من الواقع ، ولكنه لا يخلو من الطابع الزخرفي .



شكل ٢٣ — بياض يتسلم من النسوة خطاب رياض . صورة من مخطوط من قصة « بياض ورياض » في مكتبة الفاتيكان (رقم ٣٦٨ عربي) . الأندلس في حوالي القرن الرابع عشر بعد الميلاد

(١) الدكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٩٠ .

A. R. Nykl, Historia de los Amores de Bayad y Riyad ; U. Monneret de Villard, Un Codice arabe-spaugalo con miniature (Biblio filia, XLIII, Firenze 1942) ; L. Torres Balbas, Miniaturas medievalee espanolas de influjo islamico (in Al-Andalus, XV, p. 191-202.)

الفصل السابع

المدرسة العربية فى إيران

ربما كانت إيران أشد الأقطار الإسلامية عناية بالتصوير ، وإقبالا عليه ، واستخداما له . ولقد سبق أن أشرنا إلى اهتمام الفرس بالتصوير فى عصر مانى الذى كان هو نفسه مصورا ماهرا ، واعتمد على التصوير فى تعاليم مذهبه ، ونشر تعاليمه . ومن المعروف أن التصوير الدينى قد شاع بين قبائل الأويغور التركية بوسط آسيا بعد أن اعتنقت هذه القبائل المذهب المانوى ، وقد كشفت التنقيبات الأثرية فى خوجو عاصمة قبائل الأويغور عن بقايا رسوم حائطية ومخطوطات مزوقة بالتصاوير ترجع إلى القرنين الثامن والتاسع بعد الميلاد . وبالإضافة إلى ذلك امتد أثر التصوير المانوى إلى بلاد العراق منذ أحيى بها بعض أتباع مانى تقاليدهم إلى أن قضى عليهم فى بداية القرن العاشر الميلادى (١) .

ولم تقتصر العناية بالتصوير على المانويين فحسب بل إنها شملت إيران نفسها أثناء حكم الساسانيين والعصر الإسلامى من بعده . ولقد ثبت أنه ازدهر فى إيران منذ القرون الإسلامية الأولى مدارس للتصوير بالألوان المائية على الجص عثر على بعض آثارها فى نيسابور (٢) .

وفضلا عن ذلك فإن مميزات التصوير على الجدران التى كتب لها السيادة فى الأقطار الإسلامية المختلفة ، وتطور منها الطراز الإسلامى أثناء العصر العباسى (٣)

---

(١) انظر صفحة ٦٥ — ٦٦ . أحمد تيمور : التصوير عند العرب . إخراج الدكتور زكى محمد حسن صفحة ١٨٩ .

(٢) انظر صفحة ٦٦ — ٦٨ . ديماند : الفنون الإسلامية . ترجمة الأستاذ أحمد عيسى صفحة ٣٨ . Bull. Metropolitan Mus. Art جزء ٣٣ لسنة ١٩٣٨ .

(٣) انظر صفحة ٦٨ — ٧٦ .

والعصر الفاطمى[١] تمت بصلة وثيقة إلى إيران .

ولم ينحصر استخدام التصوير فى إيران فى أفرع التصوير البحت ، كالتصوير على الجدران ، أو تزويق المخطوطات ، وإنما انتشر فى سائر الفنون التطبيقية ؛ ويعتبر الخزف من الفنون التطبيقية التى استغل فيها التصوير استغلالا كبيراً . ولقد شاع استخدام الصور بصفة خاصة على الخزف الإيرانى المنسوب إلى مدينة الرى وقاشان وساوه . وتمثل الصور المرسومة على الخزف الإيرانى فى بعض الأحيان موضوعات قريبة الشبه من موضوعات التصاوير فى المخطوطات كتصوير القصص الأدبية أو التاريخية أو الخرافية ، أو بعض مناظر البلاط أو الصيد أو الحرب أو المبارزة . والحق أن الصلة وثيقة جداً بين التصاوير فى المخطوطات المنسوبة إلى المدرسة العربية والصور المرسومة على الخزف الإيرانى ، لا سيما ذلك النوع من الخزف المعروف باسم مينائى ، والذى ينسب إلى مدينة الرى : إذ يتشابه أسلوب الصناعة فى كليهما تشابها يؤدى إلى الاعتقاد بأن الصور المرسومة على خزف مينائى ربما أنجزها مصورو المخطوطات أنفسهم .

ولقد وصلنا عدد من المخطوطات الفارسية المزوقة بحسب المدرسة « العربية » مما يثبت ازدهار هذه المدرسة فى إيران ؛ بل إنه من المحتمل أن هذا القطر خاصة قد لعب أهم الأدوار فى نشأة هذه المدرسة . ولقد عاشت هذه المدرسة فى إيران إلى ما بعد غزو المغول ، وعاصرت المدرسة المغولية الجديدة نفسها[٢] .

وتتمثل فى التصاوير التى تنسب إلى الفرع الإيرانى من المدرسة « العربية » مميزات خاصة بها ، بالإضافة إلى الخصائص الرئيسية التى تميز المدرسة العربية بصفة عامة . ومن أهم هذه المميزات أن التصاوير الإيرانية توضح فى أغلب الأحيان متناً فارسياً : أى أنها تصاوير فى مخطوطات فارسية . ومن خصائص

---

(١) انظر صفحة ٧٦ — ٨٨ .

(٢) انظر الفصل التالى .

التصاوير التى تنسب إلى إيران أيضاً أن الخلفية فيها ملونة وخاصة باللون الأحمر؛ وفضلا عن ذلك فإن الرسوم الآدمية فيها ذات سحنة تركية .

ومما تختص به التصاوير التى تنسب إلى الفرع الإيرانى من المدرسة « العربية » أيضاً أنها تشتمل عادة على بعض الملامح الصينية . غير أنه يجب أن نلاحظ أنه ليس من المحتم أن تكون هذه التأثيرات الصينية قد ظهرت نتيجة لغزو التتار ، بل ربما انتقلت إلى ايران من التركستان الصينية ، أو عن طريق تقليد الرسوم الصينية على الخزف أو الحرير الصينى الذى كان يصدر إلى إيران قبل غزو التتار . ولقد وصلنا بعض الأوانى الخزفية الإيرانية المؤرخة التى ترجع إلى القرن الثانى عشر الميلادى — أى إلى ما قبل غزو التتار بعشرات السنين — تزخرفها رسوم تحتوى على بعض الملامح الصينية ؛ ومن أمثلة ذلك سلطانية من الخزف من ساوه مؤرخة بسنة ٥٨٣ هـ (١١٨٧ م) — محفوظة بمجموعة أوسكار — روفائيل Oscar - Rophael — تزخرفها من الداخل رسوم آدمية يتضح فيها التأثير الصينى فى طريقة معالجة الشعر[(١)] .

ومن جهة أخرى يلاحظ أن بعض المخطوطات الفارسية المزوقة التى ترجع إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادى أى بعد غزو التتار بأكثر من قرن من الزمان — تكاد تخلو تصاويرها من التأثيرات الصينية ، كما هى الحال فى تصاوير مخطوط مؤنس الأحرار المحفوظ فى متحف المتروبوليتان للفن ، والذى يرجع إلى سنة ٧٤١ هـ (١٣٤٠ م)[(٢)] .

ويشتمل أقدم المخطوطات الفارسية المؤرخة المزوقة التى وصلتنا على عدد من التصاوير المرسومة بحسب المدرسة « العربية » بالإضافة إلى مجموعة أخرى من

---

(١) Pope, A Survey of Persian Art, V, p. 688.

(٢) المرجع نفسه لوحة ٨١٨ .

Dimand, A Handbook of Muhammadan Art, Fig. 18.

التصاوير المغولية . وهذا المخطوط نسخة من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع تم نسخها في مراغة بأمر السلطان « غازان خان » (٦٩٤ — ٧٠٣هـ / ١٢٩٥ — ١٣٠٤ م) فيما بين سنتي ١٢٩٤ و ١٢٩٩ م [(١)].

ومع ذلك فمن الممكن أن تنسب بعض المخطوطات الإيرانية غير المؤرخة التي تضم تصاوير مرسومة حسب المدرسة « العربية » إلى ماقبل هذا التاريخ ، وذلك بناء على مقارنة تصاويرها بتصاوير المخطوطات الأخرى المؤرخة من جهة ، وبالصور المرسومة على الخزف الإيراني المؤرخ من جهة أخرى .

وتتمثل خصائص الفرع الإيراني من المدرسة « العربية » في تصاوير مخطوط من كتاب مفيد الخاص تأليف الرازي ، محفوظ في ضريح الإمام الرضا [(٢)] بمشهد . ومن الملاحظ أن تصاوير هذا المخطوط قريبة الشبه من تصاوير كتاب البيطرة الذي تم نسخه في بغداد في سنة ٦٠٥ هـ (١٢٠٦ م) [(٣)] : لا سيما في طريقة توزيع عناصر التصويرة ؛ كما أنها في الوقت نفسه مشابهة للرسوم البسيطة على خزف الري الذي يرجع إلى حوالي سنة ١٢٠٠م ، وذلك مما يرجح إرجاع المخطوط إلى بداية القرن الثالث عشر بعد الميلاد .

---

(١) محفوظ في مكتبة مورجان Morgan Library في نيويورك .

M. S. Dimand, A Handbook of Muhammadan Art, pp. 28 — 29 ; Pope, A Survey of Persian Art, V, Pls 819 – 820 ; Natural History, December 1955, pp. 558 - 567.

انظر أيضاً صفحة ٩٩ — ١٠٠ .

(٢) Pope, A Survey of Persian Art, V, Pl. 814.

(٣) انظر صفحة ٩٨ ، الدكتور زكي محمد حسن : مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي . مجلة سومر : المجلد ١١ ، الجزء ١ ، صفحة ١٢ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٦٢ — ٨٦٥ .

J. Stchoukine, Les Manuscrits illustrés Musulmans de la Bibliothèque du Caire (Gazette des Beaux-Arts, 6e. periode, XII, 1935, p. 138-140).

قارن مثلا تصويرة من كتاب مفيد الخاص (Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 814 B) ببعض تصاوير كتاب البيطرة (انظر صفحة ١٢١ شكل ٩٢) .

وتتضح مميزات المدرسة « العربية » فى تصاوير مخطوط فارسى من تاريخ الطبرى [١] . ومن تصاوير هذا المخطوط تصويرة [٢] تمثل مبايعة عثمان بالخلافة ، وهى تشتمل على خصائص المدرسة « العربية » المعروفة . ومن الملاحظ أن تصاوير المخطوط قريبة الشبه من تصاوير المخطوطات المزوقة التى تنسب إلى بلاد العراق فيما قبل غزو التتار ، وفى الوقت نفسه مشابهة للصور المرسومة على الخزف الإيرانى السلجوقى من حيث التصميم العام والرسوم الآدمية والوحدات الزخرفية . وإذا كانت تصاوير المخطوط توضح تقدما على رسوم الخزف فى الروح القصصية فإنما يرجع ذلك إلى أن التصوير فى المخطوطات أسهل تناولا من التصوير على الخزف . وإزاء هذه الاعتبارات المختلفة من الممكن إرجاع المخطوط إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر بعد الميلاد .

ومن المخطوطات الفارسية المزوقة التى ترجع إلى التاريخ نفسه تقريبا مخطوط من « كتاب سمكى عيار » تأليف صدقة بن أبى القاسم الشيرازى [٣] . وتشتمل تصاوير هذا المخطوط على مميزات المدرسة « العربية » : مثل رسم العناصر المختلفة من نبات ومياه رسما اصطلاحيا ، وتمثيل الأرض على شكل خط يتألف من أوراق شجر مدمجة ، وتركيز الأهمية على الرسوم الآدمية والحيوانية ، وعدم مراعاة التناسب بينها وبين باقى عناصر البيئة . وبالإضافة إلى ذلك يلاحظ أن الصور قريبة الشبه فى أسلوبها من الصور المرسومة على خزف الرى ، كما أن خلفياتها ملونة باللون الأحمر . ومن الملاحظ أن الخاصيتين الأخيرتين تعتبران من

---

(١) جزء منه محفوظ بمتحف فرير Freer Gallery of Art ، وجزء آخر فى مجموعة كيفوركيان . انظر :

Pope, A Survey of Persian Art, V, Pl. 816 B ; Ph. Walter Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei, 1, Tafel H, p 96. J, p. 104, K (b) ; E. Blochet, Enluminures, pl. 1, 2,

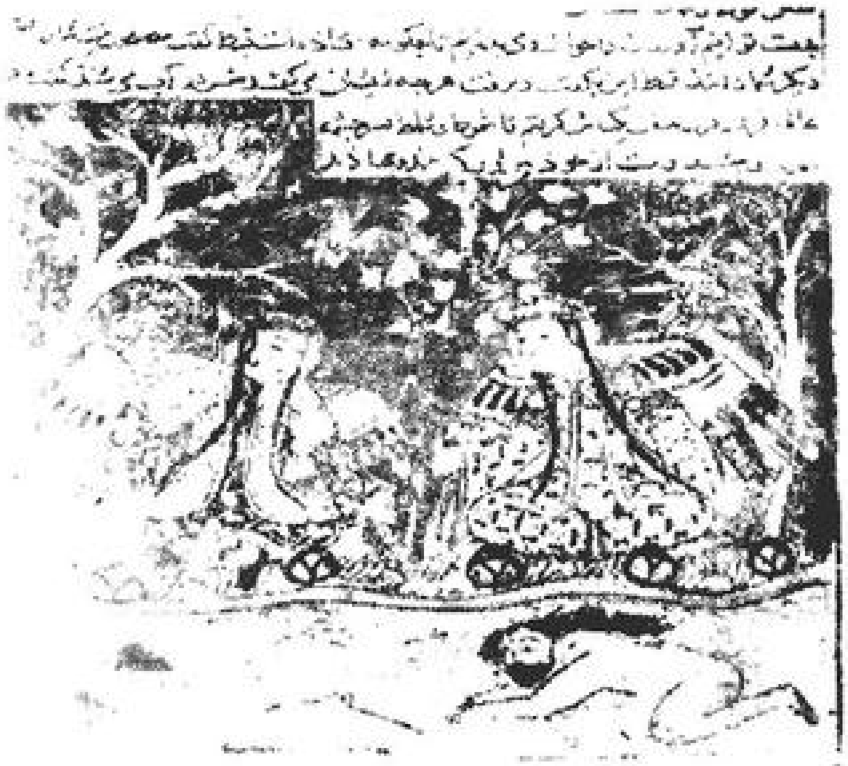
(٢) Pope, A Survey of Persian Art, V, Pl. 816 B.

(٣) محفوظ بالمكتبة البودليه فى أوكسفورد Bodleian Library :

Biuyon, Wikinson, and Gray, Persian Ministure Painting. pl, 17, Pl. 512 A,B, 13B

خصائص الفرع الإيرانى من المدرسة العربية[١] .

وتمثل تصويرة فى هذا المخطوط « تمس » تستمع إلى الحديث بين « شمدت » والجنيات[٢] (شكل ٢٤) . ومن الواضح أن هذه التصويرة تشتمل على مميزات الفرع الإيرانى من المدرسة العربية التى سبقت الإشارة إليها . كما أن التمثيل البسيط للأشخاص فى انتهائه مثيل فى رسم على صحن من البريق المعدنى من إيران



شكل ٢٤ — « تمس » تستمع إلى الحديث بين « شمدت » و« الجنيات » — تصويرة من مخطوط من « كتاب [illegible] عجايب [illegible] المخلوقات » [illegible] أو [illegible] — حوالى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى)

(١) انظر صفحة ١٨٣ — ١٨٤ .

(٢) Pope, A Survey of Persian Art, p. 1830, V, pl. 815 A.
Douglas Barret, Persian Painting of the Fourteenth Century, pl. 5.

من عمل سيد شمس الدين الحسيني في جمادى سنة ٦٠٧ هـ (١٢١٠ م)[١] . وإذا كانت هذه التصويرة تحتوي على بعض الملامح الصينية — شأنها في ذلك شأن سائر تصاوير المخطوطا — فإن هذه الملامح قد ظهرت على الخزف الإيراني الذي يرجع إلى القرن الثاني عشر بعد الميلاد . ومن هذه الملامح طريقة رسم الشعر ، وقد استخدمت في صورة في داخل سلطانية من الخزف من ساوه مؤرخة بسنة ٥٨٣ هـ (١١٨٧ م) ومحفوظة بمجموعة أوسكار — روفائيل Oscar-Raphael[٢] .
ومن المحتمل أن هذه التأثيرات الصينية قد انتقلت إلى إيران عن طريق التركستان الصينية أو عن طريق تقليد الرسوم الصينية على الخزف أو الحرير الصيني الذي كان يرد إلى إيران قبل غزو التتار ، كما أسلفنا[٣] .

وبالإضافة إلى المخطوطات السابقة ينسب إلى الفرع الإيراني من المدرسة « العربية » ، وإلى حوالى النصف الأول من القرن الثالث عشر بعد الميلاد أيضاً بعض مخطوطات فارسية من كتاب كليلة ودمنة[٤] فضلا عن عدد من الورقات المزوقة من نسخة فارسية من الكتاب نفسه . وفي مجموعة ديموت Demotte سبع منها تشتمل على تصاوير ، كما توجد تصاوير أخرى منها في متاحف ومجموعات أخرى[٥] . ومن الملاحظ أن هذه التصاوير ذات خلفية حمراء ، وهذه الخاصية من مميزات الفرع الإيراني من المدرسة « العربية »[٦] .

وتوضح إحدى هذه التصاوير رقصة الجمل الذي أهلكه الذئب والغراب وابن

---

(١) محفوظ بمجموعة يومورفوبولوس Eumorfopoulos .
Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 705

(٢) المرجع نفسه لوحة ٦٨٨ .

(٣) انظر صفحة ١٨٤ .

(٤) Pope, A Survey of Persian Art, III, pp. 1831-2

(٥) المرجع نفسه : اللوحة ٨١٥ ب ، ٨١٦ أ ، ٨١٧ أ ؛
Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, No. 16, pl. XI.

(٦) انظر صفحة ١٨٣ — ١٨٤ .

آوى حين اجتمعوا عليه بالمكر والخديعة والخيانة(1) (شكل ٢٥): ذلك أنه حين مرض الأسد، وعجز عن أن يصيد لهم ولنفسه ما يقتاتون به اتفقوا على أن يغرروا بالجمل، ويدفعوه إلى التضحية بنفسه: فعرض كل منهم نفسه على الأسد ليأكله، وأخذ الآخرون يردون عليه ويسفهون رأيه، ويبينون الضرر في أكله؛ ولما تقدم الجمل بدوره، وعرض نفسه كما فعلوا مجاملة منه، واعتقاداً بأن زملاءه سوف يردون عليه كما رد بعضهم على بعض لم يلبثوا أن قالوا: «لقد صدق الجمل وكرم؛ وقال ما عرف»؛ ثم إنهم وثبوا عليه فمزقوه.



شكل ٢٥ — الأسد والذئب والغراب وابن آوى يثبون على الجمل ويمزقونه، صورة من مخطوط فارسي من كتاب كليلة ودمنة بمتحف ورسستر الفني في [illegible] حوالي النصف الأول من القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي).

(1) Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 815; B. Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, pl XI B.

وتمثل الصورة جملا باركا ينهشه أسد وذئبان وثعلب وغراب . ومن الملاحظ أن المصور قد رسم ذئباً ثانيا بالإضافة إلى سائر الحيوانات الواردة فى النص . وتشتمل الصورة على خصائص الفرع الإيرانى من المدرسة « العربية » ، كما تتميز بالبساطة التامة . إذ أنها خالية من أية خلفية ، وحتى من تعيين الأرضية .

وعلى الرغم من أن حكم المغول فى إيران أدى إلى ابتكار مدرسة جديدة مغولية فى التصوير ازدهرت فى النصف الأول من القرن الرابع عشر بعد الميلاد(١) فإنه قد وصلنا كثير من المخطوطات الفارسية المزوقة من العصر نفسه تتمثل فيها بوجه عام مميزات الفرع الإيرانى من المدرسة « العربية » ، وإن لم تخل فى الوقت نفسه من بعض الملامح المغولية والتأثيرات الصينية . ومن المرجح نسبة هذه المخطوطات بصفة عامة إلى إقليم فارس ، وبخاصة عاصمته شيراز ، حيث يعتقد أن الظروف السياسية والاجتماعية فى هذا الإقليم قد عملت على المحافظة على الأسلوب المغولى الجديد : ذلك أن إقليم فارس لم يحكمه المغول حكما مباشراً : ففى سنة ١١٤٨م استطاع أحد الأتابكة من أسرة سلغور أن يستقل بحكم فارس ، ثم ظلت أسرته بعد وفاته تحكم فى جنوبى إيران : أولا كولاة من قبل سلاجقة العراق ، ثم كولاة لخوارزم شاه ، وأخيراً كولاة للمغول . وفى حوالى سنة ١٣٤٠ م استولى الأمير أبو اسحق ابن محمود شاه انجو على شيراز ، وظل يحكمها إلى سنة ١٣٥٣ م حين استولى عليها بنو المظفر ، واستقروا فى حكمها حتى فتحها تيمور فى سنة ١٣٩٣م ، وبحكم هذه الظروف احتفظ الإقليم بروحه الوطنية ، وأصبح موطناً ملائماً لازدهار الأدب الفارسى . والحق أنه فى هذا الإقليم ولد سعد الشيرازى (١١٨٤ — ١٢٩٢ م) ، وفيه كتب أعظم مؤلفاته : البستان (١٢٥٧ م) وكذلك الجلستان (١٢٥٨ م) الذى لا يزال الفرس يعتبرونه حتى يومنا هذا أصدق تعبير عن الشعور الوطنى .

---

(١) انظر الفصل التالى .

وتتألف هـذه المخطوطات المزوقة التي تشتمل بصفة أساسية على خصائص الفرع الإيرانى من « المدرسة العربية » من مجموعة من مخطوطات الشاهنامه المزوقة المتشابهة . ومن الملاحظ أن طبيعة الشاهنامه كملحمة فارسية لها قيمتها الوطنية تتلاءم مع إقليم فارس الذى حافظ على روحه الوطنية أثناء حكم التتار ، وفى الوقت نفسه تتلاءم مع المدرسة الوطنية القديمة التى احتفظت بطابعها ، ولم تتأثر بالأسلوب المغولى الجديد إلا تأثراً ضئيلا .

ومما يرجح نسبة هذه المخطوطات المزوقة المتشابهة إلى شيراز أن إحدى هذه النسخ تشتمل على نص يشير إلى أنها تم نسخها فى سنة ٧٤١ هـ (١٣٤٠/١٣٤١م) لمكتبة قوام الدولة والدين الحسن وزير فارس . وقد تفرقت تصاوير هـذه الشاهنامه بين عدد من المتاحف والمجموعات الفنية [١] .

وليست هذه النسخة هى أقدم النسخ المؤرخة من الشاهنامه التى وصلتنا بل وصلتنا بعض مخطوطات أخرى ترجع إلى تاريخ أقدم . وفى مكتبة طوبقابوسراى

---

(١) L. Binyon, J.V.S. Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, No. 24, p. 44.

عرض جزء من المخطوط المبيع فى باريس فى سنة ١٩٣١ ؛ ويشتمل هذا الجزء على نص يشير إلى التاريخ ٧٤١ هـ وإلى الإهداء إلى « أبو منصور المعمرى » وفيما يلى قائمة بالتصاوير المزوقة من هذه المخطوطة .

١ — فى مجموعة شستربتى A. Chester Beatty جزء به ١٠ تصاوير .

٢ — فى مجموعة نزارآغا فى باريس H. Nazare-Aga تصويرة على أرضية حمراء تمثل الصراع بين رستم واسفنديار .

٣ — فى مجموعة كاكيان فى باريس D. Kelekian تصويرة على أرضية حمراء .

٤ — فى مجموعة شارل جييه Charles Gillet, Lyons تصويرة تمثل حرباً بين طائفتين من الفرسان .

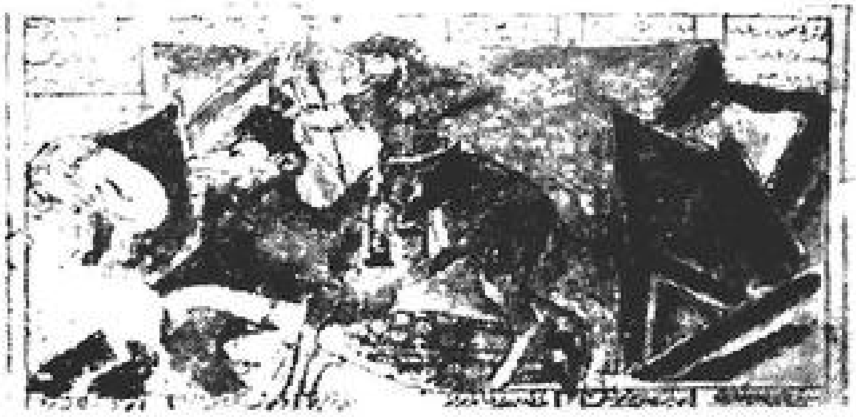
٥ — فى جامعة مك جيل فى مونتريال McGill University, Montreal تصويرة تمثل التعبيب على جثمان الاسكندر

٦ — فى مجموعة فيفر فى باريس M. H. Vever, Paris تصويرة تمثل فتاة وترشبدورد أمام الملك افراسياب .

انظر أيضاً Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1834, Note 4.

فى استانبول مخطوطة مزوقة من الشاهنامه نسخها فى سنة ٧٣١ هـ (١٣٣٠/١٣٣١م) الحسن بن على بن الحسين البهمى [١] .

وتوضح تصويرة فى هذا المخطوط قصة بهرام جور مع محظيته أزاده [٢] (شكل ٢٦) حين أراد أن يعرض أمامها مهارته فى الصيد ، فضرب أذن غزال بقطعة من الطين الجاف ، وما إن حك الغزال أذنه بحافره حتى أصابه بهرام جور بسهم ربط بين الحافر والأذن ؛ ولما أظهرت أزاده عدم الاكتراث بهذه البراعة ، وقالت إن الانسان يستطيع أن يحقق الكثير بالمران والتدريب غضب بهرام جور وألقاها من خلفه على الأرض وأمر أحد أتباعه بقتلها .



شكل ٢٦ — بهرام جور يعاقب أزادة لاستهزائها من شأنه . تصويرة من مخطوطة من الشاهنامه بمكتبة طوبقا بوسراى فى استانبول نسخها الحسن بن على بن الحسين البهمى فى سنة ٧٣١ هـ (١٣٣٠ / ١٣٣١ م)

ويتمثل فى الصورة بهرام جور على ظهر هجين وأمامه غزالان أحدهما قد التصق حافره بأذنه ، والآخر يعدو مسرعاً ، فى حين تستلقى أزاده على الأرض كأنها مغمى عليها . وتتضح فى التصويرة مميزات المدرسة « المغولية » من حيث

(١) انظر صفحة ١١٠ .
L. Binyon, J V.S. Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, No. 23, pp. 43 - 44, pls. 15 B, 16 A, B., 17 A, B.
(٢) المرجع نفسه لوحة ١٥ ب .

المهارة فى رسم الحيوان ، وفى التعبير عن حركته ، وفى رسم باقى العناصر رسماً اصطلاحياً بعيداً عن الطبيعة ، وفى بساطة الرسوم الآدمية وزخرفة رداء أزاده بوحدة نباتية متكررة . كما يلاحظ فيها إهمال التعبير عن العمق ، وإغفال تعيين الأرضية . ومع ذلك يتضح فى التصويرة التأثير المغولى فى رسم الجمال ذى الشعر الطويل المعروف فى التركستان وعند المغول .

ويشبه هذا المخطوط نسخة مزوقة أخرى من الشاهنامة محفوظة فى لينجراد تم نسخها فى سنة ١٣٣٣ م[١] .

وبالإضافة إلى ذلك وصلتنا مجموعة أخرى من مخطوطات مزوقة غير مؤرخة من الشاهنامة تتمثل فيها كثير من المميزات التى تتضح فى المخطوطات المؤرخة السابقة ، مما يرجح نسبتها هى الأخرى إلى شيراز فى النصف الأول من القرن الرابع عشر بعد الميلاد . وتتميز تصاوير هذه المخطوطات بألوانها الغنية والنقية وبالأرضية المذهبة ، وبالخطوط النظيفة الدقيقة .

ومن هذه المخطوطات نسخة غير كاملة يوجد معظم تصاويرها فى مجموعة تشستر بيتى Chester Beatty فى لندن ، وبعضها فى مجموعة آجيت غوز Ajit Ghose[٢] ، فى حين يحتفظ متحف المتروبوليتان فى نيويورك بتصويرة واحدة منها[٣] .

ومن الملاحظ أن تصاوير هذه المخطوطة تشتمل على بعض الخصائص الفنية التى تظهر فى صور خزف الرى المتعدد الألوان ، كما أن ألوانها رقيقة وأبرزها اللون الفيروزى ، ويساعد على وضوح الألوان وجودها على أرضية مذهبة .

---

(١) L. Guzilian-M. Diakonov, Iranian Miniatures (in Russian) Liningrad, 1935, pl. II; Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1836.

(٢) L. Binyon, J. V. S. Wilkinson and B. Gray, Persian Miniature Painting, No. 10, p. 42, pl. 14; A. U. Pope, A Survey of Persian Art From Prehistoric Times To The Present, V, pl. 831 C.

(٣) دعاند : الفنون الإسلامية . ترجمة الأستاذ أحمد عيسى صفحة ٥١ .

وتوضح إحدى تصاوير هذه المخطوطة رستم وهو يتتقى فرسه الرخش [١] . ولقد عنى الفردوسى بهذا الفرس ، ووصف جماله وقوته : وأشاد بأعماله المجيدة فى مواضع مختلفة من الشاهنامه حتى كاد يرفعه إلى مصف الأبطال . وتحكى الشاهنامه بصدد اختيار رستم لرخش — أن رستم حين شب عن الطوق أراد أن يسهم فى الحرب ضد التورانيين ، وأن يصدهم عن غزو إيران ، فطلب فرساً يركبه : ولما عرضت عليه الخيل أعجبه من بينها مهر « قوى مدفر فى صفاء الماء وحدة النار يسمى « رخشا » ، فرمى رستم الوهق فأقبلت أمه كالفيل الهائج ، فزجرها رستم وضربها ، فوقعت على الأرض . ثم غمز ظهر المهر فلم يلن لغمزته ، فسأل ما ثمن الحصان ؟ فأجاب الراعى : إن كنت رستم فخذه واذهب فخلص إيران . فإنما ثمنه بلاد إيران » [٢] .

وتمثل التصويرة رستم وقد رمى الوهق حول عنق رخش ، فى حين وقعت أم الفرس على الأرض مذعورة أثناء مهاجمتها رستم لتخليص ابنها ، ووقف الراعى إلى جانب رستم . وتتضح فى التصويرة خصائص المدرسة « العربية » ، مثل رسم الأرض على هيئة خط يتألف من أوراق شجر مدمجة ، ومثل المهارة فى رسم الخيل ، والتعبير عن حركتها ، ومثل رسم الأزهار رسماً زخرفيا محوراً ، وذلك بالإضافة إلى طابع البساطة الذى يكتنف التصويرة . غير أن التأثير المغولى يتضح فى طريقة رسم الأوجه .

وفى متحف المتروبوليتان ست تصاوير مشابهة من مخطوطة أخرى للشاهنامه .

---

(١) L. Binyon, J. V. S. Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, pl. 14, A ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present, V, pl. 831 C.

(٢) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج وتعليق الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ٩٦ .

وتمثل إحداها « الضحاك » بين جمع من العلماء والكهنة[١] . وتتضح فيها أيضاً مميزات المدرسة « العربية » : من تمثيل الأرضية على هيئة خط يتألف من أوراق شجر محورة مدمجة ، ومن إغفال التعبير عن العمق ، ومن إهمال العناية بالرسوم الآدمية ، ومن تحوير الرسوم النباتية تحويراً زخرفيا .

ويحتفظ متحف فرير للفن فى واشنجطون Free Gallery of Art بمجموعة أخرى من تصاوير مخطوطة من الشاهنامه[٢] تشتمل على المميزات نفسها بالإضافة إلى العناية باللون الزمردى الأخضر . وتمثل إحدى هذه التصاوير[٣] قصة «زال» حين ذهب إلى « منوچهر » يستأذنه فى الزواج من بنت « مهراب » ؛ وقبل أن يعود « زال » إلى أبيه أمر « منوچهر » « العسكر فلبسوا السلاح ، وجردوا الصفاح ، واعتقلوا الرماح . وبرزوا إلى الميدان يتلاعبون بالسيف والسنان ، ويتساجلون فى الضراب والطعان . قد نصبوا الأغراض ، وتعاطوا التوتير والإنباض . فسح « زال » معاطف فرسه ، وأطلق نشابة نحو شجرة عظيمة كانت بين يديه فرقت منها . ثم أتبعها بأخرى راكضاً فرسه فنفذت فيها كمثل الأولى . »[٤]

ويشاهد فى التصويرة منوچهر جالساً على عرشه ، وحوله بعض رجال دولته ، وهم يشاهدون الفرسان فى ألعابهم ، وزال يركض فرسه ، ويصوب حربته نحو هدف بالقرب من شجرة [شكل ٣٧] .

---

(١) رچاند الفنون الإسلامية . ترجمة الأستاذ أحمد عيسى شكل ١٧ .

(٢) A. U Pope, A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. V, pls. 830 A, B and 831 A,B,D.

(٣) A. U, Pope, A Survey of Persian Art form Prehistoric Times to the Present, V, pl. 831B.

(٤) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن على البندارى ، نشر وتعليق الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ٧٢ .



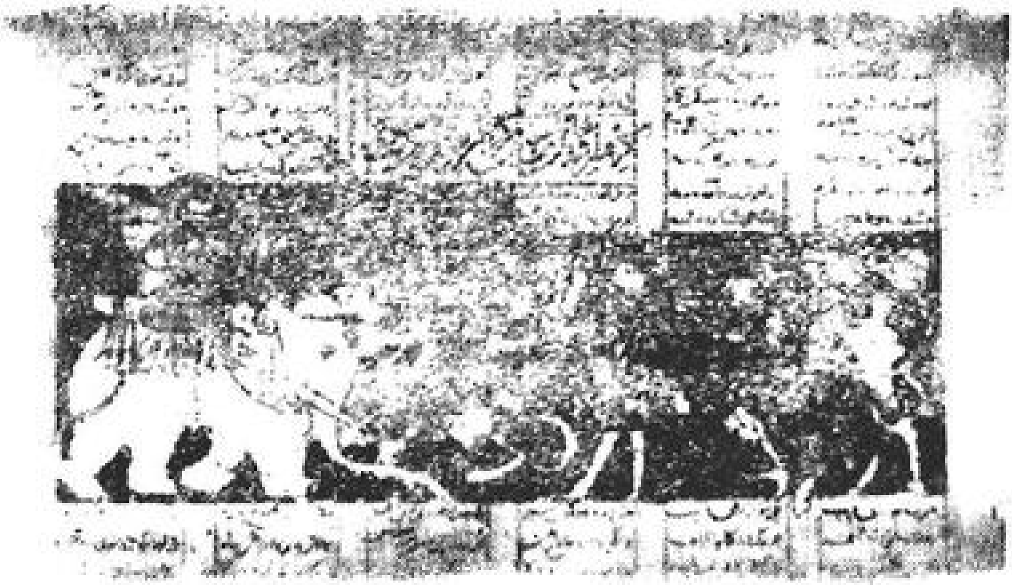
شكل ٢٧ — زال يعرض مهارته وفروسيته في حضرة منوچهر . تصويرة من مخطوط من الشاهنامه في متحف فرير للفن في واشنطن . حوالي النصف الأول من القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) .

وعلى الرغم من أن هذه التصويرة تتضح فيها بعض التفاصيل الصينية والمغولية التي تتمثل في أسلوب رسم السحنات والخيل المغولية الصغيرة الحجم ، فإنها لاتزال تحتفظ بتقاليد المدرسة « العربية » . فالأرض فيها قد رسمت على هيئة خط يتألف من أوراق شجر محورة مدمجة ، كما رسمت الشجرة رسماً زخرفيا محوراً ، وليس في التصويرة أي تعبير عن العمق أو أية محاولة للتجسيم ، وبالإضافة إلى ذلك لم تبذل عناية كبيرة في الرسوم الآدمية .

وفي متحف الفنون الجميلة في بوسطون ورقة من مخطوطة للشاهنامه على أحد وجهيها تصويرة تمثل رستم يأسر الخاقان أثناء حرب الإيرانيين للأتراك للانتقام من قاتل « سياوخش »[1] [شكل ٣٨] . وكان الأتراك قد استنجدوا بخاقان

(١) A. U. Pope A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present, V. pl. 833.

الصين ، فتصدى رستم للخاقان ، وحمل عليه حملة صادقة ، وأخذ يشق صفوف الأعداء حتى وصل إلى الفيل الأبيض الذى كان عليه الخاقان ، ورمى بالوهق على الخاقان ، فأعلقه به ، ونكسه من ظهر الفيل [١] .



شكل ٢٨ — رستم يأسر خاقان الصين ، تصويرة من مخطوطة للشاهنامه فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطون ، حوالى منتصف الأول من القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) .

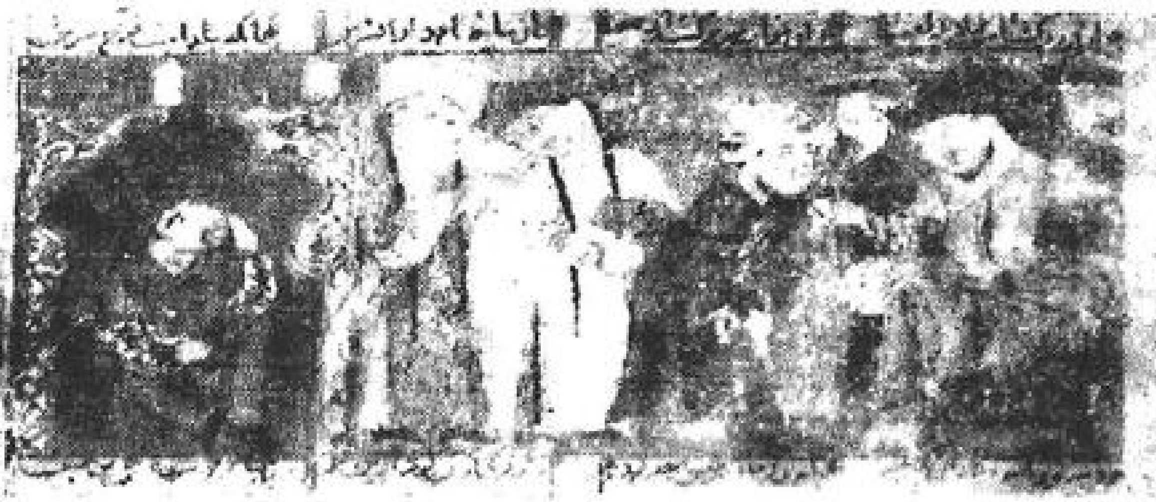
والتصويرة تمثل « رستم » على ظهر فرسه « رخش » وقد رمى الوهق حول رقبة الخاقان وهو على ظهر فيله الأبيض وسط الفرسان . ويتضح فيها مميزات المدرسة « العربية » من حيث ضعف رسم الإنسان ، والعناية برسم الحيوان ، وعدم التعبير عن العمق والتجسيم . ويبدو على التصويرة طابع الجمود وقلة الحركة على الرغم من أنها تمثل معركة حربية قد حمى وطيسها .

ومن مخطوطات الشاهنامه المزوقة التى تتمثل فى تصاويرها تقاليد الفرع الإيرانى من المدرسة « العربيــة » مخطوطة محفوظة فى مجموعة فنية فى نيويورك

(١) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامه ، ترجمة الفتح بن على البندارى ، تحقيق وتعليق الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ ، صفحة ٢٢٩ .

كانت من قبل ضمن مجموعة شولتس Schulz (١). وتصاوير هذه المخطوطة ذات ألوان أكثر حيوية من تصاوير مخطوطات الشاهنامه السابقة ، وأغلب خلفياتها ذات لون أحمر .

وتمثل تصويرة من هذه التصاوير بعض حوادث قصة « جشتاسب » و« كتايون » بنت قيصر الروم (٢) شكل ٢٩ . ذلك أن جشتاسب ترك أباه ثم ترك « خراسب » مغاضباً لأنه لم يتنازل له عن الملك ، وهاجر إلى بلاد الروم . ولما حان وقت تزويج « كتايون » بنت القيصر اجتمع أعيان المملكة في الإيوان — حسب عادتهم — لتختار كتايون من بينهم من تريده لها . وكان من بين المجتمعين جشتاسب ، وكان قاعداً في زاوية من المجلس لا يعرفه أحد ؛



شكل ٢٩ — كتايون بنت قيصر الروم تختار جشتاسب بعلا لها.
تصويرة من مخطوطة للشاهنامه انتقلت من مجموعة شولتس إلى إحدى المجموعات الفنية في نيويورك. حوالى النصف الأول من القرن الرابع عشر بعد الميلادي .

---

(١) Ph. Walter Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Irans, II, pls 14-18; A. U. Pope A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present, V, pl. 832.

(٢) Ph. Walter Schulz المرجع نفسه لوحة ١٦ و A. U. Pope المرجع نفسه لوحة ٨٣٢ .

فتبرجت كتايون ، وطافت على الحاضرين ؛ فلما انتهت إلى جشتاسب أعطته ما معها من الورود والريحان علامة اختيارها له بعلا لها . وبادر الوزير إلى الملك وقال : إن كتايون اختارت من القوم رجلا رشيق القد ، صبيح الوجه ، قد أعطاه الله رونقاً وبهاء ، وكساه أبهة وجلالا ؛ غير أننا لا نعرفه ، ولا نعرف أصله ومحتده فغضب قيصر ، وعظم ذلك عليه (١) .

وتمثل التصويرة قيصر الروم جالساً على عرشه ، وقد انحنى الوزير أمامه يبلغه نبأ اختيار كتايون لجشتاسب ليكون بعلا لها ، وجشتاسب قاعد فى أحد الأركان تحت حنية على هيئة محراب ، كسيت بالزخرفة العربية المورقة (الأرابسك) ، يتبادل النظرات مع كتايون التى تقف فى وسط الصورة ، وخلفها إحدى الوصيفات .

وتتضح فى التصويرة مميزات المدرسة « العربية » . من حيث تركيز الأهمية على الرسوم الآدمية ، وعدم الدقة فى رسمها ، وإهمال التعبير عن العمق أو التجسيم ، والإقلال من العمائر . وإلى جانب ذلك تشتمل التصويرة على بعض الملامح المغولية ولكنها لا تغير شيئاً من الطابع الرئيسى للتصويرة .

ولم تعش المدرسة « العربيـة » فى مخطوطات الشاهنامه فحسب ، بل وصلتنا مخطوطات مزوقة من كتب أخرى ترجع إلى عصر المغول ، وفى الوقت نفسه تشتمل تصاويرها على خصائص المدرسة العربية فى إيران . ومن هذه المخطوطات مخطوط مؤرخ من كتاب مؤنس الأحرار نسخ فى رمضان سنة ٧٤١ هـ (فبراير سنة ١٣٤١ م) . ويحتفظ متحف المتروبوليتان بورقة من هذا المخطوط على أحد وجهيها رسوم آدمية وحيوانية ونباتية ترمز إلى بعض البروج والكواكب (٢) مثل

(١) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامه ، ترجمة الفتح بن على البندارى ، إخراج وتعليق الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ٣١٢ .

(٢) M. S. Dimand, A Handbook of Muhammadan Art, p. 35, Fig. 18; A. U. Pope, A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present, V, pl. 818; Ph. Walter Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Irans, I, Tafel M.

القمر الذى يمثله رسم آدمى يمسك هلالا حول رقبته . وقد رسمت الصور بألوان زرقاء وخضراء أرجوانية وصفراء يتخللها القليل من اللون الذهبي على أرضية حمراء . ومن الواضح أن هذه الرسوم تشتمل على مميزات المدرسة « العربية » فى إيران : من ذلك رسم النبات رسما محوراً ، وزخرفة الثياب بوحدة زخرفية متكررة ، أو بطيات شبه طبيعية لا تخلو من طابع زخرفى ، والعناية برسم الحيوان ، وإغفال تعيين الأرضية ، وإهمال أى تمثيل للخلفية ، وتلوين الخلفية باللون الأحمر . ومن الملاحظ أن التصويرة تكاد تكون خالية تماما من أى ملامح مغولية أو صينية .

ويبدو أن هذا الأسلوب العربى كان له أنصاره المحافظون عليه حتى فى المراكز المغولية نفسها : ذلك أنه وصلنـــــا عدد من المخطوطات المزوقة رسمت بعض تصاويرها بحسب المدرسة « العربية » التقليدية إلى جانب بعض تصاوير أخرى رسمت بحسب المدرسة المغولية الجديدة ؛ وتؤلف هذه المخطوطات نسخا فارسيـة من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع [1] .

ومن أهم هذه النسخ مخطوط محفوظ فى مـــكتبة مورجان فى نيويورك The Pierpont Morgan Library يشتمل على نص يفيد أنه نسخ فى مراغة بأمر السلطان غازان خان فى سنة ٦٩٧ أو ٦٩٩ هـ [2] . ويضم هـذا المخطوط

---

(١) انظر صفحة ٩٩ وكذلك Ph. Walter Schulz, Die. presisch-islamische Miniaturmalerei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Irans, I, Tafel K(1), L; A. U. Pope, A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present, V, 819—821 ; Ernst Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, Tafel 14—16; The Animal Lore of the Past (in «Natural History» December 1958, vol. LXVII. No. 10, p. 558—567. A Sakisian, La Miniature Persane, 17,19.

(٢) Pope, Survey المرجع نفسه لوحة ٨١٩ — ٨٢٠ ؛ Kühnel, المرجع نفسه لوحة ١٤ — ١٦ ؛ The Animal Lore المرجع نفسه صفحة ٥٥٨ — ٥٦٧ ؛ Sakisian المرجع نفسه لوحة ١٧ ، ١٩ ؛

٩٤ تصويرة رسم بعضها بحسب المدرسة « العربية » . وتمثل إحدى التصاوير المرسومة بحسب « المدرسة العربية »(١) فيلين متحابين يتعانقان ، وتتضح فيها براعة المصور فى رسم الفيلين : إذ رسم أحدهما رسماً جانبياً ، والآخر من الأمام ؛ كما استخدم لونين مختلفين للتمييز بينهما . وبالإضافة إلى ذلك استطاع أن يعبر تعبيراً صادقاً عن ضخامة الفيلين وثقلهما وجلدهما بأسلوب زخرفى جميل . ثم إنه رصع التصويرة بالرسوم النباتية ذات الأوراق المحورة ، والأزهار الملونة ، ورسم بين الأزهار طيراً تغرد .

وتشتمل هذه التصويرة على خصائص المدرسة « العربية » من حيث إهمال التعبير عن العمق ، ورسم الأرضية على شكل خط يتألف من حشائش مدمجة ، ورسم النبات المحور ، والعناية برسم الحيوان ، والأسلوب الزخرفى (١) .

ومن التصاوير المرسومة بحسب المدرسة « العربية » أيضاً فى هذا المخطوط تصويرة ربما توضح النص الذى يقول إن الدب يحمل جروه فى الهواء لتقويته (٢) [شكل ٣٠] . ويشاهد فيها دبان : أحدهما يقف على رجليه الخلفيتين ، ويضم إلى صدره شيئاً ما ربما كان جرو دب . وتتضح فيها مهارة المصور فى رسم الحيوانين بدقة وبراعة ، وفى التعبير عن حركتهما تعبيراً رائعاً . وإلى جانب هذا

---

(١) The Animal Lore of the Past المرجع نفسه صورة الغلاف ؛ Sakisian المرجع نفسه لوحة ١٧ شكل ٢٤ ؛ Pope, Survey المرجع نفسه لوحة ٨٢٠ ؛ Kühnel المرجع نفسه لوحة ١٦ .

(٢) The Animal Lore of the Past المرجع نفسه صفحة ٥٦٦ .

التعبير الطبيعي عن الحيوان ، يرسم المصور بعض النبات رسماً زخرفياً محوراً ، كما تمثل الأرضية بخط من الحشائش .



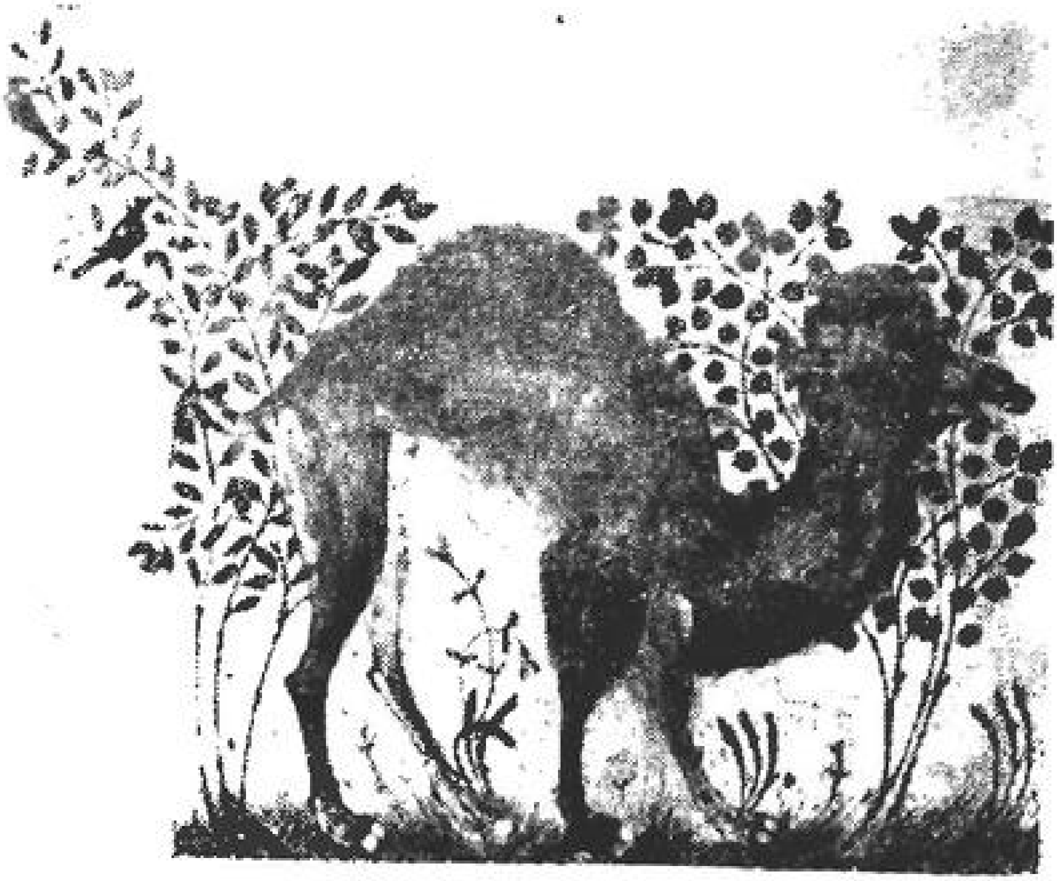
شكل ٣٠ — دبان أحدهما يقف على رجليه الخلفيتين . تصويرة من مخطوط فارسي من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع في مكتبة مورجان في نيويورك ، سنة ٦٩٧ هـ (١٢٩٧ أو ١٢٩٩ م) .

وتمثل تصويرة ثالثة في المخطوط نفسه هجيناً ذا شعر طويل (شكل ٣١) ؛ وقد رسم المصور الهجين رسماً واقعياً [١] ؛ وفي الوقت نفسه رسم النبات رسماً زخرفياً محورا ، كما رسم الأرضية على هيئة خط يتألف من حشائش مدمجة ؛ وجميع هذه الخصائص من مميزات المدرسة « العربية » . ومن الملاحظ أن هناك شبهاً كبيراً جداً بين رسم الهجين في هذه التصويرة ، و بين رسم الهجين في إحدى تصاوير مخطوط من الشاهنامه محفوظ في طوبقا بوسراي في استانبول ، كتبه

---

(١) المرجع نفسه صفحة ٦٠ .

الحسن بن علي بن الحسين البهمي في سنة ٧٣١ هـ (١٣٣٠م) ، وتمثل قصة بهرام جور مع محظيته آزاده[١] .

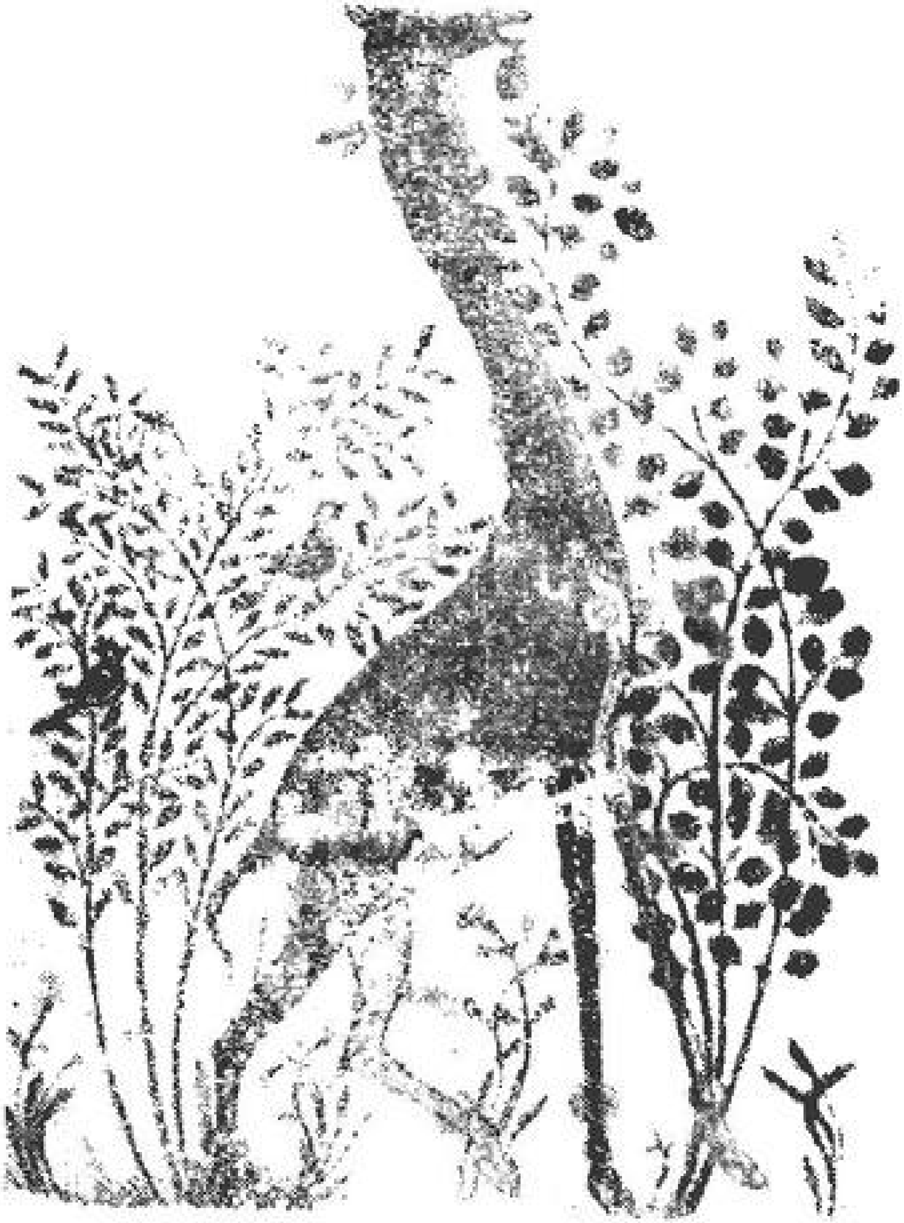


شكل ٣١ — هجين ذو شعر طويل مصورة من مخطوط عربي من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع في مكتبة مورجان في نيويورك ، سنة ٦٩٧ أو ٦٩٩ هـ (١٢٩٧ أو ١٢٩٩ م) .

وتمثل تصويرة رابعة في المخطوط نفسه زرافة[٢] [شكل ٣٢] : وقد رسمت الزرافة هنا رسماً واقعياً دقيقاً يشهد بقوة الملاحظة ؛ أما رسم النبات بأفرعه ذات الأوراق الزخرفية ، وما عليه من طير ذي حجم كبير نسبياً فهو رسم محور حسب المدرسة « العربية » المعروفة . كما أن المصور يعبر عن الأرضية بخط أفقي يتألف من حشائش مدمجة .

(١) انظر صفحة ١٩٢ وشكل ٢٦ .

(٢) The Animal Lore of the Past راجع مقالة صفحة ٦٧ .



شكل ٣٢ — زرافة . مصورة من مخطوط فارسى من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع فى مكتبة مورجان فى نيويورك سنة ٦٩٧ أو ٦٩٩ هـ (١٢٩٧ أو ١٢٩٩ م) .

وعلى الرغم من أن عدداً كبيرا من تصاوير مخطوط منافع الحيوان قد رسم بحسب المدرسة « العربية » القديمة فإن عددا آخر من التصاوير يشتمل على خصائص المدرسة المغولية التى ظهرت فى إيران كأثر من آثار غزو التتار [1] .

ومن المخطوطات المزوقة التى ترجع إلى عصر المغول فى إيران ، وتضم بعض تصاوير مرسومة بحسب المدرسة « العربية » القديمة ، إلى جانب التصاوير

(١) انظر الفصل التالى .

العربية الصرف مخطوط من كتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيروني ، محفوظ في مكتبة جامعة أدنبره ، وقد تم نسخه في سنة ٧٠٧ هـ (١٣٠٧ م) [1] .

ومن التصاوير المرسومة بحسب المدرسة العربية في المخطوط تصويرة تمثل النبي (ص) وهو يخطب خطبة الوداع [2] شكل ٣٣ . ويشاهد فيها النبي (ص)



شكل ٣٣ — النبي (ص) يخطب خطبة الوداع : تصويرة من مخطوط عربي من كتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيروني في مكتبة جامعة أدنبرة ، سنة ٧٠٧ هـ (١٣٠٧ م).

(١) ص صفحة ١٢١ ـ ١٢٢ ، الدكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٩٩ ـ ٩٠٠ ، مكرر ، L. Binyon, J. V. S. Wilkinson and B. Gray, Persian Miniature Painting, No. 5 pl. XV, A; Th. Arnold and A. Grohmann, The Islamic Book, p. 68, pls. 36-39; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1833, pl. 823

(٢) الدكتور زكي محمد حسن : مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي ، مجلة سومر ، المجلد ١١ ، الجزء ١ ، اللوح ١٥ ، شكل ١٨ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٩٠٩ مكرر .

Th. Arnold and A. Grohman, The Islamic Book, pl. 36, A.

قارن هذه التصويرة بتصويرة مشابهة في مخطوط من مقامات الحريري في المكتبة الأهلية في باريس (رقم arabe 5847) من القرن السابع (شكل ١١) .

واقفاً على المنبر يخطب ؛ وقد جلس أمامه أربعة رجال وصبيان ؛ وربما يمثل الرجال الخلفاء الأربعة ، والصبيان الحسن والحسين . ويحف بجميع الرؤوس هالات كما هي الحال في تصاوير المدرسة العربية . ومن الملاحظ أن الهالات من الخصائص الفنية في تصاوير هذا المخطوط .

وقد عبر المصور في هذه التصويرة عن المسجد بأن رسم منبراً وقف عليه النبي ، ومشكاة تتدلى من أعلى ؛ ومن المعروف أن المنبر والمشكاة لم يعرفا بشكلها المرسوم في التصويرة إلا في عصور متأخرة عن عصر النبي (ص) .

وتشتمل التصويرة التي نحن بصددها على خصائص المدرسة « العربية » . فبالإضافة إلى رسوم الهالات التي سبقت الإشارة إليها تتضح المدرسة « العربية » في شكل السحنة ، والثياب ، وطريقة تمثيل الطيات ، والبعد عن التجسيم ، وعن تمثيل العمق ، ورسم العصابة حول العضد .

وبالإضافة إلى التصاوير المرسومة بحسب المدرسة « العربية » ، يشتمل هذا المخطوط على تصاوير يتضح فيها التأثر بالأساليب الفنية في الشرق الأقصى ، وتجمع الرسوم الآدمية فيها بين التقاليد « العربية » وبين بعض العناصر الفنية المعروفة في فنون آسيا الوسطى ، كما تشاهد في نقوش مدينة طرفان بالتركستان الصينية ؛ وربما كانت هذه التأثيرات راجعة إلى الكتاب الأويغور الذين كانوا يعملون في بلاط السلاطين المغول [١] .

غير أن المخطوط يحتوى أيضاً على تصاوير تتمثل فيها خصائص المدرسة المغولية الصرف التي انتشرت في إيران نتيجة لغزو التتار لإيران وحكمهم فيها [٢] .

---

(١) انظر : الدكتور زكي محمد حسن : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي صفحة ٢٣ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥١٨ .

(٢) انظر الفصل التالي .

الفصل الثامن

المدرسة المغولية في إيران

أغار جنكيزخان بجحافله من التتار على دولة خوارزم شاه فى سنة ١٢١٨ م ، فقضى عليها ؛ ثم سرعان ما أخضع سائر إيران ؛ وأخيراً استتب الأمر للتتار بعد استيلائهم على بغداد ، وقضائهم على الخلافة العباسية فى سنة ١٢٥٨ م . وما إن استقر التتار فى إيران حتى شرعوا يؤسسون بها دولة لهم ، و يمكنون لأنفسهم فيها بشتى الوسائل . وقد ظل المغول يحكمون إيران حتى سنة ١٣٤٩م (٧٥٠ هـ) . وفى تلك الفترة كانت دولة المغول فى إيران تؤلف جزءاً من الإمبراطورية المغولية الشاسعة ؛ وعلى الرغم من أن المغول كانوا يدينون للخان الأكبر فى بلاد الصين بولاء اسمى ، فإنهم كانوا معجبين بالحضارة والثقافة الصينية ، فأدخلوا فى دولتهم كثيراً من التقاليد الصينية ، كما استقدموا التراجمة والفنانين من بلاد الصين ، واستوردوا التحف الفنية الصينية .

وكان من نتيجة الإقبال على الثقافة الصينية أن وضحت الآثار الصينية فى المجتمع الإيرانى ؛ وقد ظهر الأثر الصينى فى التصوير الإسلامى فى إيران إذ استمد الكثير من الأساليب الصينية .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن التصوير فى إيران كان يتبع المدرسة العربية » ، وأن هذه المدرسة « العربية » استطاعت أن تقاوم التيار الجديد ، وأن تصمد إزاءه طوال حكم المغول — وإن لم تخل التصاوير المرسومة بحسب المدرسة « العربية » من بعض التفاصيل الصينية[1] .

غير أن بقاء المدرسة « العربية » فى إيران لم يمنع من ظهور مدرسة جديدة

---

(١) أنظر شكل ٢٤

ذات طابع صيني مغولي واضح : هي التي اصطلح على تسميتها بالمدرسة المغولية. وقد انتشرت تقاليد هذه المدرسة بخاصة في المراكز المغولية مثل تبريز.

ومن الطبيعي أن الخاصية الرئيسية للمدرسة المغولية في إيران هي تأثرها بالمظاهر الصينية . والحق أن هذه التأثيرات الصينية كانت من القوة بحيث غيرت الطابع العام للتصويرة «العربية» فبعد أن كانت التصويرة المرسومة بحسب المدرسة العربية مسطحة ، ليس فيها أي تعبير عن العمق ، وليس فيها أي تجسيم أتضح في التصويرة في المدرسة المغولية[1] التعبير عن العمق أو عن البعد الثالث ، كما ظهر فيها ميل ظاهر نحو التجسيم . وقد تحققت هذه المظاهر بأن صارت التصويرة المغولية تشتمل على مقدمة ومؤخرة تمثلان الأرض والسماء على التعاقب .

وقد تغيرت طريقة تمثيل الأرض أو الأرضية في التصويرة المغولية . فبدلا من أن كانت الأرض تتمثل على هيئة خط مستقيم قد يتألف أحياناً من أوراق شجر محورة مدمجة — كما هي الحال في التصويرة المرسومة بحسب المدرسة «العربية» ، انقسم هذا الخط في التصويرة المغولية إلى عدد من الخطوط ، وبذلك أصبح يمثل عدة مستويات من الأرض . ومن المرجح أن هذه المستويات قد كانت في أول الأمر قليلة وضيقة ومنتظمة ، ثم أخذت تكثر تدريجياً ، ويقل انتظامها ، وتتسع المسافات بينها ، وقد أدى تقسيم الأرضية إلى عدة مستويات إلى أن زودت التصويرة بمظهر العمق .

أما المؤخرة في التصويرة المغولية فكانت ترسم بحيث تأخذ مظهر السماء أو الأفق الذي يبدو كأنه ممتد إلى ما فوق الإطار الأعلى ، أي أن التصويرة ليس فيها خط الأفق أو نقطة تجمع خطوط النظر .

ومن جهة أخرى ليس في التصويرة المغولية اتصال أو ربط بين المقدمة والمؤخرة ، وبعبارة أخرى ليس فيها تعبير عن المساحة الوسطى : فأنت إذا نظرت

---

(١) أنظر الأشكال المنشورة في هذا الفصل .

إلى التصويرة المغولية أحسست كأن المقدمة تمثل مكاناً مرتفعاً ، وكأن المؤخرة تبدأ من مستوى أقل انخفاضاً خلف هذا المكان . ومن المعتقد أن إهمال التعبير عن المساحة الوسطى من ضمن التأثيرات الصينية التي دخلت على الصورة الإسلامية .

وإلى جانب ذلك يلاحظ أن المصور « المغولي » قد عنى بتركيز الأهمية على الرسوم الآدمية والحيوانية دون سائر العناصر : ذلك أن الرسوم الآدمية والحيوانية تمثل العناصر الرئيسية في التصويرة ، وترسم بمقياس كبير . وتحتل هذه الرسوم المقدمة التي تشبه في التصويرة المغولية خشبة المسرح ؛ وتلامس الأرجل المقدمة بصفة عامة ، وفي كثير من الأحيان تلامس الخطوط التي تمثل قمة المستويات بصفة خاصة ؛ أما الأجسام فتمتد إلى قرب الإطار العلوي ، وهكذا تحتل الرسوم الآدمية قسماً كبيراً من التصويرة كلها ، وتحجب جانباً متسعاً من الخلفية . ومع ذلك فإن الرسوم الآدمية والحيوانية عادة محدودة العدد في التصويرة المغولية .

ولم تقتصر التأثيرات الصينية على تغيير الطابع العام للتصويرة فحسب بل إن هذه التأثيرات تتضح أيضاً في بعض تفاصيل التصويرة المغولية : من ذلك مثلا ظهور الملامح الصينية في سحن الآدميين ورسم الثياب والأدوات المنزلية ، وتمثيل المناظر الطبيعية ، ولا سيما الأشجار والنبات بروح صينية قريبة من الواقع ، ورسم بعض الحيوانات المغولية كالحصان والهجين ، والعناية بالتعبير عن أعضاء الحيوان بمهارة ، ومراعاة التناسب بعض الشيء بين العناصر المختلفة في التصويرة ، واستعارة بعض موضوعات زخرفية صينية مثل رسوم السحاب الصيني (تشى) ، ورسوم بعض الحيوانات الخرافية الصينية مثل التنين .

وفضلا عن ذلك يلاحظ في التصويرة المرسومة بحسب المدرسة المغولية رسم أغطية رءوس متنوعة : من خوذات ذات أشكال مختلفة ، ومن عمائم

وقلنسوات يلبسها الرجال ، ومن قلنسوات يزين بعضها ريش طويل يتحلى بها النساء .

أما من حيث الموضوع فقد عنى المصور المغولى برسم الموضوعات الحزينة التى تمثل الصراع والحرب ؛ والحق أن التصويرة المغولية كانت تصطبغ بصفة عامة بطابع الكآبة والحزن حتى وإن لم يكن موضوعها متصلا بالكآبة والحزن. ويرجع ذلك — من غير شك — إلى طبيعة المغول الذين عرفوا بروحهم الحربية ، وبتمجيدهم لأعمال القسوة والعنف ، والذين اشتهروا بقسوة القلوب وغلظ الأكباد ؛ ويرجع كذلك إلى روح العصر نفسه إذ تفشت فيه القلاقل والفتن والدسائس ، وكثرت فيه الحروب ، وانتشر فيه التخريب والقتل والتعذيب .

ولم تصلنا مخطوطات كثيرة مزوقة بحسب المدرسة المغولية ، وربما يرجع ذلك إلى منافسة المدرسة « العربية » التى استمرت طوال العصر المغولى نفسه ، والتى كانت تعتبر مدرسة وطنية ، ومن جهة أخرى إلى قصر الفترة التى استتب فيها للمغول حكم إيران ؛ وإلى انشغال سلاطين المغول وأمرائهم ورجال دولتهم بالحروب والفتن انشغالا أدى إلى عدم اهتمامهم برعاية الفن وتشجيع الفنانين ، اللهم إلا فى فترات قصيرة[١] .

وأقدم المخطوطات المزوقة المعروفة التى تشتمل على تصاوير مرسومة بحسب المدرسة المغولية مخطوط من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع محفوظ فى مجموعة مورجان فى نيويورك .

وقد سبقت الإشارة إلى أن هذا المخطوط قد تم نسخه فى مراغة فى العقد الأخير من القرن الثالث عشر بعد الميلاد بأمر السلطان غازان خان[٢] . ويشتمل

(١) انظر صفحة ١١٩ — ١٢٠ .

(٢) انظر صفحة ٩٩ — ١٠٠ و ١٨٠ .

هذا المخطوط على تصاوير فى مستوى كبير من الجمال والإتقان والفن ، وبعضها مرسوم بحسب المدرسة المغولية ، والبعض الآخر بحسب المدرسة « العربية »[1] ومن الملاحظ أن هذه الظاهرة تتمثل فى كثير من المخطوطات المغولية المزوقة . وتتميز تصاوير هذا المخطوط بالجمع بين الطابع الواقعى والروح الزخرفيـــة جمعاً موفقاً .

ومن التصاوير المرسومة بحسب المدرسة المغولية فى هذا المخطوط تصويرة تمثل كلاب الصيد مع حارسها[٢] [شكل ٣٥][٤] ويشاهد فيها حارس الـكلاب يقود كلبتين : إحداها بيضاء ، والأخرى سوداء ؛ وإلى جانبهما — ولـكن عن بعد — ثعلب يعدو

وتشتمل هذه التصويرة على خصائص المدرسة المغولية التى سبقت الإشارة إليها[٣] : إذ تنقسم التصويرة بصفة عامة إلى مقدمة ومؤخرة تمثلان الأرض والأفق على التعاقب ، ومن ثم يتضح فيها التعبير عن العمق أو البعد الثالث . وتنقسم المقدمة إلى عدة مستويات ، وهى فى الوقت نفسه مسرح الحوادث : إذ تلامسها أرجل الرجل والـكلبتين والثعلب ، وتنمو فيها الحشائش والنباتات وشجرة ضخمة تحجب جزءاً كبيراً من المؤخرة . ويلاحظ أن معظم الأرجل تـكاد تلمس الخطوط التى تمثل قمم المستويات فى الأرضية ، وكذلك تخرج

---

(١) A. U. Pope, A. Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the present, V, 819–820; Ernst Kühnel, miniaturmalerei im islamischen Orient, Tafel 14–16; A. Sakisian La Miniature persane du XIIe au XVIIe Siècle pl. 17; The Animal Lore of the past (in «Natural History» December 1958, vol. LXVII, No. 10, p. 558-567.

الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ١٨٥ .

(٤) The Animal Lore of the past (in «Natural History» December 1958, vol. LXVII, No. 10, p. 561.

(٣) انظر صفحة ٢٠٨ — ٢١٠ .

النباتات والحشائش والشجيرة الضخمة من هذه الخطوط . وتقع المؤخرة وراء المقدمة ، وتبدأ من مستوى أكثر انخفاضا منها ، وليس بينها وبين المقدمة حاجز ؛ وتمثل المؤخرة بلونها الأزرق السماء ، أو الأفق الذى يبدو كأنه يمتد إلى أعلى لولا الإطار الذى حجبه . ويكسو السماء زخارف صغيرة لولبية الشكل ، كما تشاهد



شكل ٣٥ — كلاب الصيد مع حارسها . صورة من مخطوط فارسى من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع فى مكتبة مورجان فى نيويورك . سنة ٦٩٧ أو ٦٩٩ هـ (١٢٩٧ أو ١٢٩٩ م) .

فى مؤخرة التصويرة رسوم السحب الصينية (تشى) : بعضها ذو لون ذهبى ، وبعضها ذو لون أسود تحف به خطوط خارجية مذهبة .

وكما يجمع المظهر العام وأسلوب توزيع العناصر بين الطابع الزخرفى والطابع الواقعى ، يظهر الاتجاهان كلاهما فى رسم العناصر نفسها : فمثلا عنى المصور برسم الحيوان رسماً دقيقاً قريباً من الواقع ، يشهد بقوة الملاحظة ، والقدرة على التعبير والمهارة فى نقل الملامح الأصيلة ؛ ولكنه فى الوقت نفسه لم يهمل الجانب الزخرفى فى المقابلة بين اللونين الأسود والأبيض ، وفى رسم الخطوط المحددة ذات الإنحناءات الجميلة ، وفى المهارة فى التعبير عن انسيابها انسياباً زخرفياً جميلا ، وفى البراعة فى تنغيم الأقواس . وكذلك تجمع رسوم النبات والأشجار بين الواقع فى الشكل العام ، والزخرفة فى التفاصيل : إذ أن أوراق الشجرة مرسومة بطريقة زخرفية ، فى حين أن أغصانها ذات مظهر قريب من الواقع .

وأخيراً يلاحظ أن التصويرة تشتمل على بعض تفاصيل صينية ومغولية : كرسوم السحاب الصينى ، ورسم طيات الثياب ببعض الواقعية ، ورسم غطاء رأس على شكل « الطربوش » أو « الطرطور » .

وبالمخطوط نفسه تصويرة مغولية أخرى توضح نصاً يتكلم عن عجب الطاووس[1] [شكل ٢٦] . ويشاهد فى التصويرة طاووس قد انتصب على رجليه ، ونشر ذيله الكبير فى زهو وخيلاء ، وأمامه أنثيان من الطواويس : إحداهما تنظر إليه ، والأخرى تلتقط شيئاً من الأرض .

وتتضح فى هذه التصويرة أيضاً الخصائص المغولية المعروفة التى أشرنا إليها عند الكلام على التصويرة السابقة[2] .

(١) The Animal Lore of the Past (in «Natural History», December 1958, vol, LXVII, No. 10, p. 562.

(٢) انظر صفحة ٢١١ — ٢١٢ .



شكل ٣٦ — [illegible] الطاووس . تصويرة من مخطوط فارسي من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع في مكتبة مورجان في نيويورك . سنة ٦٩٧ أو ٦٩٩ هـ (١٢٩٧ أو ١٢٩٩ م) .

وتشهد هذه التصويرة ببراعة المصور الذى رسمها ، وبمقدرته على توزيع العناصر توزيعاً يكفل لصورته التوازن والوحدة ، وبمهارته في المزج بين الواقع والزخرفة .

وبالإضافة إلى ذلك برع المصور في استخدام الألوان : إذ لوّن أجنحة الطواويس بألوان مختلفة جميلة ، ونجح في لفت الأنظار إلى ذيل الطاووس

الكبير الذي طلاه بلون ذهبي ترصعه بقع زرقاء، ورسم حشائش الأرض بصبغة خضراء بديعة.

ومن التصاوير المرسومة بحسب المدرسة المغولية في المخطوط تصويرة تمثل ذكرا وأنثى من الظباء [١] (شكل ٣٧). ويلاحظ في هذه التصويرة توفيق



شكل ٣٧ — ذكر وأنثى من الظباء. تصويرة من مخطوط فارسي من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع في مكتبة مورجان في نيويورك. سنة ٦٩٧ أو ٦٩٩ هـ (١٢٩٧ أو ١٢٩٩ م).

(١) The Animal Lore of the Past (in «Natural History», December 1958, vol. LXVII, No. 10, p. 564,

المصور فى الجمع بين الاتجاهين الزخرفى والواقعى ، وفى توزيع العناصر توزيعاً يوفر للتصويرة الوحدة والجمال ، وفى استعمال ألوان بدرجات مختلفة ، وفى المهارة فى رسم الحيوانين بأعضائهما المختلفة بدقة ، وفى التعبير عن حركتهما تعبيراً طبيعياً.

ومن الملاحظ أن هذا المخطوط يشتمل على بعض تصاوير « مغولية » توضح بعض طبائع الحيوان الطريفة : من ذلك مثلا تصويرة توضح كيف تسرق الجرذان البيض بعمل جماعى مشترك (شكل ٣٨) : وذلك بأن يحتضن أحدها البيضة بمخالبه إلى بطنه ، ثم يستلقى على ظهره ، فى حين يتولى جرذ آخر سحبه من ذيله إلى الجحر [1] . كما توضح تصويرة أخرى أن الماعز الجبلى يستطيع أن



شكل ٣٨ — جرذان يتعاونان فى سرقة البيض . تصويرة من مخطوط فارسى من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع فى مكتبة مورجان فى نيويورك . سنة ٦٩٧ أو ٦٩٩ هـ (١٢٩٧ أو ١٢٩٩ م)

---

(١) المرجع نفسه صفحة ٥٦٥ .

يقفز من ارتفاع شاهق على رأسه بحيث يتقى الصدمة بقرنيه ، ومن ثم لا يلحقه أى ضرر [1] (شكل ٣٩) .



شكل ٣٩ — معز جبلي يقفز على رأسه . مصورة من مخطوط فارسي من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع في مكتبة مورجان في نيويورك . سنة ٦٩٧ أو ٦٩٩ هـ (١٢٩٧ أو ١٢٩٩ م) .

---

(١) المرجع نفسه صفحة ٥٦٦ .

ويتفق مع مخطوط منافع الحيوان المذكور من حيث الاشتمال على تصاوير مرسومة بحسب المدرسة المغولية إلى جانب تصاوير ذات طابع « عربي » تقليدي مخطوط عربي من كتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيروني [١] محفوظ بمكتبة جامعة ادنبرا (Ar. MS. 161) ، نسخه ابن القطبي في سنة ۷۰۷ هـ (۱۳۰۷ م) [٢] . وتتميز تصاوير هذا المخطوط بصفة عامة باشتمالها على طابع الحزن والكآبة الذي يكتنف التصاوير بغض النظر عن مواضيعها .

وبالإضافة إلى ذلك يغلب على الرسوم الآدمية فيها بعض خصائص : فمن جهة يهتم بها الفنان دون سائر عناصر البيئة : إذ لا يرسم معها إلا القليل من الأشياء ، وبعض سيقان الأشجار القريبة من الأشخاص — شأنه في ذلك شأن كثير من المصورين في المدرسة المغولية ، ومن جهة أخرى تتميز الرسوم

---

(١) انظر صفحة ۱۲۱ .

سبقت الإشارة إلى أن هذا المخطوط يشتمل على تصاوير تمثل موضوعات دينية إسلامية ومسيحية وغيرها . انظر صفحة ۱۲۱ .

(٢) الدكتور زكي محمد حسن : مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي ، مجلة سومر ، المجلد ۱۱ ، الجزء ۱ ، اللوح ۱۵ ، الشكل ۱۸ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ۵۱۸ ، وشكل ۷۹۸ — ۸۰۰ مكرر ؛

Catalogue of the Arabic and Persian Manuscripts in Edinburgh Yniversity Libray, no. 161; Th. W. Arnold, Survivals of Sasanian and Manichaean Art in Persian Painting : the Charlton Lecture. Newcastle-on-Tyne 1924; Paintig in Islam. Oxford 1928, pl. 18; The Old and New Testaments in Muslim Religious Art; Th. W. Arnold and A. Grohmann, The Islamic Book. A Contribution to its Art and History from the Seventh to the Eighteenth Century. Florence 1929, p. 68, pls. 36—39; L. Binyon, J.V.S. Wilkinson and B. Gray, Persian Miniature Painting, No. 8, pl. 15 A; A.U. Pope. A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present, III, p. 1833, V, pl. 823 A and B; Bishr Farès, Une Miniature Religieuse de L'École Arabe de Bagdad, p. 1 a 4., p. 78, Douglas Barrett, Persian Painting of the Fourteenth Century, pls, 1, 2.

الآدمية بقصر الأجسام وكبر الرؤوس أحيانا ، وبإبراز الأيدى ؛ كما أن الرؤوس تحف بها هالات ، ويلف حول العضد عصابة ، وترسم بعض طيات الثياب رسماً زخرفياً محورا يشبه تكسر المياه — ومن الملاحظ أن هذه الميزات الثلاث الأخيرة من تقاليد المدرسة « العربية » (١) . غير أن بعض الأردية وطياتها قد رسمت أيضاً بأسلوب واقعى مفعم بالحيوية .

ومن مميزات تصاوير المخطوط أيضاً أن بعضها يشتمل على رسوم تمثل السحب تشاهد فى أعلى التصويرة بهيئة أشبه ماتكون بستارة تتدلى من الإطار العلوى للتصويرة .

وفضلا عن ذلك يلاحظ أن النبات يرسم أحيانا فى هذه التصاوير رسما زخرفيا محورا قريب الشبه من رسوم النبات فى التصاوير المرسومة بحسب المدرسة العربية (٢) .

وتمثل تصويرة « مغولية » فى هذا المخطوط قصة المباهلة أو الملاعنة المعروفة فى السيرة النبوية (٣) : وذلك حين ناقش وفد نصارى نجران النبى (ص) فى الإسلام ، فدعاهم إلى المباهلة ، وقرأ عليهم ما أوحى به إليه : الحق من ربك فلا تكن من الممترين . فمن حاجك فيه من بعد ما جاءك من العلم فقل تعالوا ندع أبناءنا وأبناءكم ونساءنا ونساءكم وأنفسنا وأنفسكم ثم نبتهل فنجعل لعنة الله على الكاذبين (٤) . »

---

(١) انظر صفحة ١٢٧ — ١٢٩ .

(٢) انظر صفحة ١٢٩ .

(٣) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥١٨ شكل ٧٩٨ مكرر . Bishr Farès, Une Miniture Religieuse, pl. VII a
انظر تصويرة أخرى مشابهة منقولة من التصويرة نفسها فى مخطوط متأخر محفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس (Fonds Arabe 1489) E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits Orientaux-turcs, arabes, persans de la Bibliothèque Nationale, pl. 14 B; Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 825 A.

(٤) قرآن كريم — سورة آل عمران . الآية ٦٠ ، ٦١ .

وقد قبل نصارى نجران المباهلة فى أول الأمر ، ثم رجعوا فاستقالوا النبى (ص) فأقالهم [١].

ويشاهد فى هذه التصويرة مجموعتان من الناس : إحداهما إلى اليمين ، وتتألف من النبى (ص) ، وعلى رأسه عمامة كبيرة مخططة ، وإلى جانبه ابنته السيدة فاطمة ، وابن عمه على بن أبى طالب ، ومعهم صبيان هما الحسن والحسين ؛ والمجموعة الأخرى إلى اليسار ، وتتألف من ثلاثة أشخاص من نصارى نجران . ومن المرجح أن التصويرة تمثل مجموعتى النبى (ص) ونصارى نجران عند خروجهما إلى المباهلة ، قبل أن يطلب النصارى من النبى (ص) أن يقيلهم [٢].

ويتضح فى التصويرة أسلوب المدرسة المغولية [٣] : إذ تنقسم إلى مقدمة ومؤخرة تمثلان الأرض والسماء على التعاقب ، وليس بينهما مسافة وسطى ؛ وتنقسم المقدمة بدورها إلى ثلاثة مستويات بوساطة بعض الخطوط التى تنمو منها الحشائش ؛ ويحتل الأشخاص ـ بطبيعة الحال ـ المقدمة ، فيقفون عليها ، ولكن أجسامهم تمتد إلى أعلى التصويرة بحيث تحجب جزءاً كبيراً منها . أما المؤخرة فتمثل الأفق الذى يبدو كأنه يمتد إلى مابعد الإطار العلوى ، ولا ينتهى عند نقطة تجمع خطوط النظر .

---

(١) انظر سيرة ابن هشام ، طبعة وستنفلد جزء ١ صفحة ٤٠١ « أمر السيد والعاقب وذكر المباهلة » .

(٢) يعتقد الدكتور بشر فارس أن التصويرة التى تزوق الجزء الرابع من مخطوط الأغانى المحفوظ بدار الكتب المصرية (رقم ٥٧٩ أدب) تمثل جانباً من هذه القصة ، وهو حادث المتحنة أو المحاجة .

Bisht Farès, Une Miniature Religieuse de L'École Arabe de Bagdad. Le Caire, 1948.

انظر أيضاً صفحة ١٥٦ — ١٥٨ .

(٣) انظر صفحة ٢٠٨ — ٢١٠ .

وبالإضافة إلى الطابع العام ، تشتمل التصويرة على بعض التفاصيل الصينية والمغولية : مثل طريقة رسم السحنة ذات العين المنحرفة ، ورسم السحب الصينية (تشى) .

ومع ذلك فإن التصويرة لا تزال تحتفظ ببعض المميزات المعروفة فى المدرسة « العربية » : منها رسم طيات الثياب بأسلوب زخرفى محور يشبه هيئة المياه المتكسرة ، وتزويد الرسوم الآدمية بعصابات حول العضد[1] .

وإلى جانب التصاوير الدينية الإسلامية[2] يشتمل المخطوط على تصاوير تمثل موضوعات دينية مسيحية . ومن هذه التصاوير تصويرة مرسومة بحسب المدرسة المغولية تمثل « البشارة »[3] [شكل ٥٤] ويشاهد فى هذه التصويرة السيدة مريم العذراء جالسة فى المحراب ، تحت عقد مدبب ، وبيدها المغزل ، وأمامها فى الهواء الطلق يقف جبريل يهب لها غلاما زكيا . وجبريل على هيئة ملاك ذى جناحين يتألف كل منهما من أربع ريشات طويلة وست صغيرة ، وحول رأسه هالة .

ويلاحظ أن القسم من التصويرة — الذى يقف فيه جبريل ، والذى يمثل الهواء الطلق يشتمل على مقدمة ومؤخرة تمثلان الأرض والسماء . أما القسم الذى

---

(١) نقلت هذه التصويرة فى مخطوط متأخر من الكتاب نفسه محفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس (Fonds Arabe 1489) . انظر

Bishr Farès, Une Miniature Religieus de L'École Arabe Bagdad, Fig 1, p.19.

(٢) انظر أيضاً صفحة ٢٠٥ وشكل ٤٣ .

(٣) Th. W. Arnold, The Old and New Testaments in Muslim Religious Art, pl. 4; L. Binyon, J. V. S. Wilkinson and B. Gray, Persian Miniature Painting, pl. 15 A; Bishr Farès, Une Miniature Religieuse de L'École Arabe de Bagdad, pl. XXX a, pp. 78-84.



شكل ٤٠ — البشارة . تصويرة من مخطوط عربى من كتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيرونى بمكتبة جامعة أدنبرة رقم (Ar. Ms. 161) سنة ٧٠٧ هـ (١٣٠٧ م)

تجلس فيه مريم فلا ينقسم إلى مقدمة ومؤخرة ؛ والسبب فى ذلك أن هذا القسم يمثل منظراً داخلياً ، ومن الطبيعى أن التصاوير التى تمثل مناظر داخلية لا تنقسم إلى مقدمة ومؤخرة : ذلك أن المقدمة والمؤخرة تمثلان فى التصاوير المرسومة بحسب المدرسة المغولية الأرض والسماء .

وإلى جانب الطابع المغولى الواضح فى التصميم العام تشتمل التصويرة على تأثيرات أخرى مختلفة : فتقاسيم الأوجه مغولية ، أو صينية ، فى حين يلاحظ أن الستارة المنشورة خلف العذراء تكسوها زخرفة مؤلفة من صلبان صغيرة لها ما يماثلها على ثوب أحد الكهنة فى رسوم سامرا (١) ، وهذه بدورها مستمدة من أصول مسيحية (٢) .

(١) Herzfeld, Samarra, pl.61; Bishr Farès, Une Miniature Religieuse de L'École Arabe de Bagdad, pl. XXXI b.

(٢) Bishr Farès المرجع نفسه ص ٨٠ .

هذا من حيث الأسلوب الفنى ، أما من حيث الأسلوب الدينى فمن المعتقد أن المصور هنا متأثر — عن طريق مباشر أو غير مباشر — بالتصوير السورى المسيحى (١) ، وإذا وازنا بين هذه التصويرة وبين صورة تمثل الموضوع نفسه على نسيج من سورية من القرن السادس الميلادى (٢) نلاحظ تشابها فى الأوضاع ، وفى شكل كف الملاك المبسوطة فى مقام النطق ، وفى هيئة مريم وهى تبسط يدها نحو الملاك فى خوف ودهشة . وبالإضافة إلى ذلك فإن هيئة العذراء ، وقد أمسكت عن الغزل مايماثلها فى تصويرة فى مخطوط قبطى نسخ فى دمياط فى سنة ١١٧٩/١١٨٠ م ، محفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس (Copte 13) (٣) .

ومن التصاوير المسيحية فى المخطوط نفسه تصويرة تمثل عماد المسيح (٤) . ويشاهد فيها المسيح واقفاً فى مجرى من الماء وقد لف حول أسفل جسمه إزاراً ، فى حين يناوله يوحنا المعمدان ثيابه ليرتديها ؛ وتهبط من أعلى التصويرة حمامة ترمز إلى روح القدس .

والتصويرة مرسومة بحسب المدرسة المغولية (٥) : إذ تنقسم إلى مقدمة ومؤخرة . وتشتمل المقدمة على مساحة من الأرض بالإضافة إلى مجرى من الماء ومن ثم فإنها تتسع بحيث تكاد تطغى على المؤخرة التى تمثل الأفق . وفضلا عن

---

(١) Bishr Farès المرجع نفسه ص ٧٨ — ٨٤ .

(٢) المرجع نفسه اللوح ٣٠ ب .

(٣) المرجع نفسه الشكل ٣٠ .

نقلت هذه التصويرة فى مخطوط متأخر من نفس الكتاب محفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس (Fonds Arabe 1489) . انظر

E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits Orientaux turcs, arabes, persans de la Bibliothéque Nationale, pl. 15 B ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art. V, pl. 824 A

(٤) Th. W. Arnold, Survivals of Sasanian and Manichaean Art in Persian Painting : the Charlton Lecture, Newcastle - on - Tyne, 1924, pl. 17 ; Bishr Farès, Ibid, pl. XXVI a, pp. 72-78.

(٥) انظر صفحة ٢٠٨ — ٢١٠ . الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠ مكرر .

ذلك تحتوى التصويرة على بعض التفاصيل الصينية والمغولية مثل ملامح الوجهين، ورسوم الحشائش، والنباتات الصغيرة التى تنمو على ضفة المجرى المائى .

ومع ذلك فلا تزال بالتصويرة بعض المظاهر المعروفة فى المدرسة العربية مثل طريقة رسم طيات رداء يوحنا المعمدان .

وتستمد هذه التصويرة — شأنها شأن التصويرة السابقة — أصولها الدينية من الفن المسيحى الشرقى . ومن الملاحظ أنها قريبة الشبه من تصويرة[١] تمثل الموضوع نفسه فى المخطوط الذى سبقت الإشارة إليه[٢] . وتتفق التصويرتان فى أوضاع الشخصين ، وفى حركة نزول الحمامة .

و إذا كانت هناك بعض مفارقات بين التصويرتين تتضح فى اشتمال التصويرة القبطية وحدها على ملكين وعلى يد ترمز إلى الأب ، وفى أن عيسى فيها عار تماما ويستر سوءته بيده ، وفى أن يوحنا المعمدان يقوم بتعميد المسيح فى التصويرة القبطية ، فى حين أنه يناوله ثيابه فى تصويرة « الآثار الباقية » فإن هذه العناصر قد منع من ظهورها فى التصويرة الأخيرة بعض الاعتبارات الإسلامية والشرقية : ذلك أن تمثيل اليد التى ترمز إلى الله يتنافى مع العقائد الإسلامية التى تحرم التجسيم ، كما أن رسم الإنسان عاريا تماما يتعارض مع التقاليد الشرقية ، ثم إن عملية التعميد نفسها لها خطورتها عند المصور المسيحى لا المسلم .

وفضلا عن ذلك فإن هذه العناصر التى خلت منها التصويرة الإسلامية ليست تقليداً مسيحياً سائداً : إذ خلت منها أيضاً رسوم مسيحية أخرى ؛ وعلى الرغم من أنه قد يبدو أن رسم الملكين يعتبر من التقاليد المسيحية الحتمية وجدت رسوم مسيحية قديمة وحديثة تمثل العماد ، وفى الوقت نفسه خلت من رسوم

(١) Bishr Farès, Ibid, pl. XXVI b

(٢) انظر صفحة ٢٢٣ .

مخطوط محفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس (Copte 13) تم نسخه فى دمياط سنة ١١٧٩/ ١١٨٠م .

الملائكة[1] . كما عثر على رسوم مسيحية لا تتمثل فيها يد الله : مثل رمز محفور في قرن من أخميم يرجع إلى القرن السادس أو السابع بعد الميلاد[2] .

أما تمثيل المسيح عاريا فإنه متأثر بالتقاليد الهلينستية التي تميل إلى رسم الجسم الآدمي عاريا . ولقد وصلتنا رسوم مسيحية شرقية يشاهد فيها المسيح مرتديا بعض الثياب التي تقوم مقام الإزار في التصويرة الإسلامية . ومن المعروف أنه من التقاليد الشرقية الإسلامية لبس الإزار في الحمامات العامة .

وهكذا يلاحظ أن التصويرة تستمد أصولها الدينية من الرسوم المسيحية ، ولكنها تكيفها حسب التعاليم الإسلامية والتقاليد الشرقية . أما أصولها الفنية فترجع أساساً إلى المدرسة المغولية ، وإن احتفظت بقليل من التفاصيل المعروفة في المدرسة العربية[3] .

ولقد سبقت الاشارة إلى أن هذا المخطوط يشتمل أيضاً على تصاوير غير إسلامية أو مسيحية[4] . ومن هذه التصاوير تصويرة تمثل ماشاوماشيانا مع اهريمن[5] . ويشاهد فيها اهريمن وهو يحاول إغراء ماشاوماشيانا .

وتتمثل في التصويرة جميع المميزات المعروفة في المدرسة المغولية[6] . وقد

---

(١) Bishr Farès المرجع نفسه صفحة ٧٤ .
ومن الملاحظ أن وجود الملكين لا يستند إلى أي أساس من الإنجيل . بشر فارس : المرجع نفسه صفحة ٧٤ .

(٢) Bishr Farès المرجع نفسه الشكل ٢٩ صفحة ٧٥ .

(٣) نقلت هذه التصويرة في مخطوط متأخر من الكتاب نفسه محفوظ بالمكتبة الأهلية في باريس (Fonds Arabe 1489) . انظر :
E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits Orientaux-turcs, arabes, persans-de la Bibliothèque Nationale, pl, XV B ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 824 A.

(٤) انظر صفحة ١٢٧ — ١٢٩ .

(٥) A. U. Pope, A Survy of Persian Art, V, Pl. 823 B.

(٦) انظر صفحة ٢٠٨ — ٢١٠ .

رسم الفنان فى هذه التصويرة عدداً من الأشجار اكتفى بإظهار سيقانها فقط ؛ ويلاحظ أن هذا من خصائص المدرسة المغولية بعامة ، وتصاوير هذا المخطوط بخاصة : إذ يعنى الفنان برسم الآدميين والأشياء القريبة منهم فقط . ومن الملاحظ أيضا فى هذه التصويرة أن الأجسام أميل إلى القصر ؛ كما أن فيها تركيزاً على الأيدى .

وعلى الرغم من أن التصويرة تشتمل بصفة عامة على المميزات المغولية فإنها لاتزال تحتفظ ببعض المميزات الفنية المعروفة فى تصاوير المدرسة العربية مثل رسم طيات ثوب أهريمن بأسلوب محور ، وتمثيل بعض النباتات تمثيلا زخرفيا ، ورسوم الهالات حول رءوس الآدميين .

وبالمخطوط نفسه تصويرة أخرى تمثل بهافريد النبى الكذاب وهو يحاول أن يوهم أحد الفلاحين بأنه نبى قد نزل مباشرة من السماء ، وأنه قد كلف بأن يعلم دينا جديداً[1] .

وتشتمل التصويرة على مميزات المدرسة المغولية[2] . وتتضح فيها العناية برسم الآدميين ، والاقتصار على تمثيل القليل من عناصر البيئة إذ يكتفى الفنان برسم ساق شجرتين فقط إلى جانبى التصويرة .

ومن الخصائص التى تتميز بها التصويرة قصر الأشخاص ،والتعبير عن الثياب وطياتها بحيوية ، ورسم السحاب فى أعلى التصويرة على هيئة ستارة . و بالإضافة إلى ذلك لاتزال تحتفظ التصويرة ببعض التفاصيل المعروفة فى المدرسة العربية[3] مثل طيات ثوب بهافريد المرسومة رسما محوراً ، والهالتين حول رأس بهافريد والفلاح ، وخلو الوجهين من التقاسيم المغولية .

---

(١) Pope, Survey المرجع نفسه لوحة ٨٢٣ .

(٢) انظر صفحة ٢٠٨ — ٢١٠ .

(٣) انظر صفحة ١٢٧ — ١٢٩ .

ولقد كان لتصاوير مخطوط الآثار الباقية عن القرون الخالية المحفوظ في مكتبة الجامعة في ادنبرة (١) تأثير كبير في مخطوط متأخر من الكتاب نفسه محفوظ بالمكتبة الأهلية في باريس (٢) ، ثم نسخه في القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م): ذلك أن تصاوير هذا المخطوط المتأخر منقولة نقلا يكاد يكون حرفياً من تصاوير مخطوط ادنبره ، ومن ثم فهي تشتمل على خصائصها المختلفة ؛ غير أنه من الملاحظ أن تصاوير المخطوط المتأخر أكثر جموداً وتحديداً ووضوحاً ودقة ، وأشد ميلا نحو الطابع الزخرفي الآلي (٣) .

وربما كان أهم الكتب التي زوقت بحسب المدرسة المغولية في إيران كتاب « جامع التواريخ » الذي ألفه الوزير رشيد الدين ، وقدم الجزء الأول منه إلى السلطان أولجايتو في ١٤ ابريل سنة ١٣٠٦ م (٤) ، وقد وصلتنا بعض مخطوطات مزوقة من هذا الكتاب ترجع إلى أزمنة مختلفة ، وتمثل تصاوير هذه المخطوطات موضوعات تاريخية ، ودينية ، وأساطير خرافية ، ومناظر الحروب ، ومجالس السلاطين والأمراء ، وحوادث البلاط .

---

(١) رقم السجل Ar. MS. 161 .

(٢) رقم السجل Arabe 1489

(٣) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ١٨٤ .
E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits Orientaux-turcs, arabes, persans-de la Bibliothèque Nationale, pp. 59-60,, pls. 14-15; Th. W. Arnold and A. Grohmann, The Islamic Book, Pl. 40; A U. Pope, A Survey of Persian Art, pls. 824-825; Bishr Farès, Une Miniature Religieuse de L'École Arabe de Bagdad, p. 1, Note 4, p. 18, Fig. 1; G. Wiet, La religion islamique, in Histoire générale des religions, p. 350.

انظر أيضاً صفحة ١٢٢ حاشية ٢ وصفحة ٢١٩ حاشية ٣ .

وقارن مثلا التصويرة الأصلية التي تمثل البشارة في Binyon المرجع نفسه لوحة ١٥ ا بالتصويرة المنقولة في Blochet, Enluminures لوحة ١٥ ب وفي Survey جزء ٥ لوحة ٨٢٤ ا

وقارن التصويرة الأصلية التي تمثل الميلاد في الأطلس شكل ٨٠٠ مكرر بالتصويرة المنقولة في Survey المرجع نفسه لوحة ٨٢٤ ب .

(٤) انظر صفحة ١١٩ .

وأقدم المخطوطات المؤرخة من هذا الكتاب نسخ عربية من أجزاء بعضها محفوظ فى مكتبة جامعة ادنبره ، والبعض الآخر فى الجمعية الآسيوية الملكية بلندن . وقد تم نسخ هذه المخطوطات للمؤلف نفسه فى الرشيدية بالقرب من تبريز (١) .

ويرجع المخطوط المحفوظ فى ادنبره إلى سنة ٧٠٧ هـ (١٣٠٦ م) ، وهو يحتوى على تاريخ الأنبياء ، وملوك الفرس الأوائل ، وسيرة النبى صلى الله عليه وسلم وبعض معلومات عن العباسيين ، والغزنويين ، والسلاجقة . ويتألف من ٢٧٧ ورقة ، و يشتمل على ٧٠ تصويرة (٢) .

ويمتاز هذا المخطوط باحتوائه على تصاوير تمثل حوادث كثيرة ورد ذكرها

---

(١) انظر صفحة ١١٩ .

(٢) Buchthal, Kurz and Ettinghausen, Supplementary Notes to K. Holter's Check List of Islamic Illuminated Manuscripts before A.D. 1350 (in Ars Islamica, VII, 2, 1940), p. 160, No. 70; Blochet, Les Écoles de Peinture en Perse, in Revue archéologique, 1905, II, p. 130-132; J. Auboyer, L'Influence chinoise sur le paysage dans la peinture de l'Orient (in Revue des Arts asiatiques, IX, 1935) p. 230-232; Ph. Hitti, History of The Arabs. 4th ed. London, 1946, p. 421: G. Wiet, La Religion Islamique (in Histoire Générale des Religions. Paris 1947); Bishr Farès, Une Miniature Religieuse de L'École Arabe de Bagdad, p. 1, Note 4, p. 19-20; Catalogue of the Arabic and Persian Manuscripts in Edinburgh University Library, 1925, No. 20; Th. W. Arnold, Painting in Islam. Oxford 1928, Pls XIX, XX, XXIII, XXIVb, XXV, LIII; E. Blochet, Musulman Painting, twelfth to seventeenth century, Translated from the French by Cicely M. Binyon. London, 1929, Pls, LIII-LVIII; F. R. Martin, The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the eighth to the eighteenth century, I, Figs. 12-15; L. Binyon, J. V. S. Wilkinson and B. Gray, Persian Miniature Painting, pp. 44-45, No 25, Pls XVII-XXII; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, Pl. 827 A and B

الدكتور زكى محمد حسن : السيرة فى الفن الإسلامى . المقتطف مايو ١٩٤٠ صفحة ٤٨٧ — ٤٩١ ؛ فنون الإسلام صفحة ١٦٧ — ١٧٠ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠١ مكرر .

فى القرآن الكريم وفى السيرة النبوية ، وفى سير الأنبياء ، بالإضافة إلى التصاوير التى تشتمل على موضوعات تاريخية . وتعتبر تصاوير هذا المخطوط أقدم ما عرف، من التصاوير الدينية فى الفن الإسلامى ، وذلك باستثناء التصويرة التى اكتشفها الدكتور بشر فارس فى الجزء الحادى عشر من مخطوط الأغانى المحفوظ بدار الكتب المصرية والمؤرخ بسنة ٦١٤ هـ (١٢١٧/١٢١٨ م)(١) (رقم ٥٧٩ أدب) والتى لا تزال مثاراً لكثير من الآراء المتعارضة(٢) .

وتتميز تصاوير المخطوط بصفة عامة باستخدام قليل من التلوين ، و بالاعتماد على الخطوط القوية المعبرة التى عوضت النقص فى التلوين ؛ كما أن الرسوم الآدمية فيها أميل إلى الطول ، ولا يحف برؤوسها هالات .

ومن التصاوير التى تمثل قصص الأنبياء التى ورد ذكرها فى القرآن الكريم تصويرة تمثل قصة إلقاء موسى فى اليم وهو طفل وليد(٣) . وتوضح هذه التصويرة نصاً فى كتاب « جامع التواريخ » يعتمد على القصة التى ورد ذكرها فى بعض آيات القرآن الكريم والتى تحكى كيف أن أم موسى خافت على ابنها الوليد من فرعون الذى أمر بذبح أولاد بنى إسرائيل فوضعته فى صندوق وألقت به فى اليم ، ثم التقطه آل فرعون ، واستطاعت امرأة فرعون أن تقنع فرعون بتبنى الطفل ليكون لهم عدواً وحزناً .

ويشاهد فى التصويرة الصندوق الذى يحوى الطفل الوليد تتقاذفه أمواج

---

(١) Bishr Farès, Une Minature Religieuse de L'École Arabe de Bagdad, Son Climat; Sa Structure at Ses Motifs, Sa Relation avec L''conographie Chrétienne d'Orient, Le Caire, 1948.

(٢) انظر صفحة ١٥٦ — ١٥٨ وحاشية ١ فى صفحة ١٥٨ .

(٣) L. Binyon, J. V. S. Wilkinson and B. Gray, Persin Miniature Painting, Pl. XVIII A.

نهر النيل ، وقد وقف ثلاث نساء من آل فرعون على ضفة النهر يشرن إلى الصندوق ، استعدادا لالتقاطه .

ومن الواضح أن التصويرة مرسومة بحسب المدرسة المغولية[١] — شأنها فى ذلك شأن تصاوير المخطوط . ويلاحظ أن المقدمة فيها تتسع اتساعاً يطغى على المؤخرة ؛ وقد لجأ المصور إلى ذلك حتى يوفر فى المقدمة حيزاً لرسم نهر النيل.

وبالإضافة إلى ذلك تشتمل التصويرة على كثير من التفاصيل المغولية والصينية مثل التعبير عن العمق — وهذا من المميزات الرئيسية فى المدرسة المغولية ؛ ومثل رسم النباتات وسيقان الأشجار بروح واقعية ، وتمثيل التقاسيم المغولية وطريقة تصفيف الشعر .

ومع ذلك فإن أسلوب رسم المياه فى التصويرة يمت بصلة وثيقة إلى المدرسة العربية . وهو قريب الشبه مثلا من رسم المياه فى تصويرة فى مخطوط مزوق من مقامات الحريرى بالمكتبة الأهلية فى باريس يرجع إلى سنة ٦٣٤ هـ (رقم ٥٨٤٧ عربى)[٢] : ذلك أن المصور فى كلتا التصويرتين قد عبر عن رجرجة المياه تعبيرا زخرفيا يشبه رسم تجمع الميدان[٣] .

هذا وقد نجح المصور فى تزويد التصويرة بحركة وحيوية ، وذلك بأن رسم النهر منحرفاً من الركن الأيسر الأعلى إلى الركن الأيمن الأسفل ، ومثل المياه بخطوط مقوسة قوية معبرة ، وزود رسوم النباتات والحشائش والأشجار ببعض لمسات واقعية .

---

(١) انظر صفحة ٢٠٨ — ٢١٠ .

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية شكل ٨٧٦ .

(٣) De Lory, Le Miroir de Bagdad, Fig. 7; Les Arts de L'Iran : L'Ancienne Perse et Bagdad. Catalogue de L'Exposition de la Bibliothèque Nationale rédigé par H. Corbin, Paris 1938, Pl. 7 a; Bishr Farès Une Miniature Religieuse de L'École Arabe de Bagdad, Fig. 20.

ومن التصاوير التي تمثل بعض حوادث السيرة النبوية في المخطوط تصويرة تمثل النبي (ص) وهو يتلقى الوحي لأول مرة في غار حراء[١] : ذلك أنه أثناء تعبد النبي (ص) في الغار جاءه جبريل ، وقال له : اقرأ يا محمد . فقال ما أنا بقارئ . وأعاد عليه القول ثلاث مرات ، وأخيراً أوحى إليه بأولى آيات القرآن الكريم : « اقرأ باسم ربك الذي خلق . خلق الإنسان من علق . اقرأ وربك الأكرم . الذي علم بالقلم . علم الإنسان ما لم يعلم[٢] » .

ويشاهد في التصويرة النبي (ص) جالساً في فجوة بين التلال ، والملك واقفاً أمامه يشير إليه بإصبعه ويوحي إليه بالرسالة ؛ والملك جناحان وعلى رأسه تاج .

وتتضح في التصويرة خصائص المدرسة المغولية[٣] . ويلاحظ أن تقاسيم الوجهين مغولية ، كما أن الأجسام أميل إلى الطول . وإذا كانت تعبيرات الوجهين لا تنم عن خطورة هذا الحادث الجلل في تاريخ الإنسانية ، فقد استطاع المصور أن يعوض ذلك باستخدام الخطوط المقوسة المنغمة في رسم طيات الثياب ، ومستويات الأرض إذ أنها توحي بما يختلج في نفس النبي (ص) وجبريل من إحساس بأهمية هذه اللحظة الحاسمة . وقد جمع المصور في هذه الخطوط بين الطابع الواقعي والروح الزخرفية جمعاً موفقاً ؛ كما لاءم — من جهة أخرى — بين البيئة والأشخاص ، وبذلك أضفى على التصويرة توازناً ، ووفر لها الوحدة .

ومن الملاحظ أن أجنحة الملك هنا تخرج من الذراعين ، في حين أن أجنحة

---

(١) الدكتور زكي محمد حسن : المرجع نفسه شكل ٨٠١ مكرر ، Bish Faris المرجع نفسه لوحة ٧ ب .

(٢) قرآن كريم : سورة العلق .

(٣) انظر صفحة ٢٠٧ — ٢١٠ .

الملك فى تصويرة البشارة فى مخطوط الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيرونى[1] تخرج من الأكتاف .

وبالإضافة إلى التصاوير الدينية فإن بالمخطوط تصاوير أخرى ذات طابع مدنى كالتصاوير التاريخية . ومن أمثلة هذا النوع من التصاوير تصويرة تمثل يمين الدولة وهو يعرض الخلعة التى أرسلها الخليفة إليه [شكل ٤١] . ويشاهد فى التصويرة يمين الدولة واقفاً على مقعد خلفه حجاب تكسوه حليات من الزخرف الهندسية ، والزخرفة العربية المورقة الجميلة (الارابسك) ، وهو يشرع فى ارتداء خلعة الخليفة : وقد وقفت حاشيته عن يمينه ويساره : الرجال فى الأمام ، والنساء فى الخلف .



شكل ٤١ — يمين الدولة يعرض الخلعة التى أرسلها الخليفة إليه . تصويرة فى مخطوط من كتاب جامع التواريخ للوزير رشيد الدين فى مكتبة جامعة ادنبره . الرشيدية بالقرب من تبريز سنة ٧٠٧ هـ (١٣٠٦ م) .

---

(١) انظر صفحة ٢٢٠ شكل ٤٠ .

Th. W. Arnold, The Old and New Testament in Muslim Religious Art, Pl. 4 ; L. Binyon, J. V. S. Wilkinson and B. Gray, Persian Miniature Painting, Pl. 15 A; Bishr Farès, Une Miniature Religieuse de L'École Arabe de Bagdad, Pl. XXX a, pp. 78-84

ويلاحظ أن التصويرة تمثل منظرا فى داخل قاعة أو غرفة أو مسجد ، ومن ثم فهى لا تنقسم إلى مقدمة ومؤخرة ، وليس بها تعيين المستويات ، إذ أن هذه الخصائص مقصورة فى التصاوير المرسومة بحسب المدرسة المغولية على تلك التى تمثل المناظر فى الهواء الطلق حيث توجد الأرض والأفق [١] .

غير أن التصويرة التى نحن بصددها تشتمل على مميزات مغولية بارزة : تتمثل فى تقاسيم الأوجه ، وفى نوع الثياب ، وفى طريقة التعبير عن طياتها ، وفى نوع الأحذية ، وفى تنوع أغطية الرءوس ، وفى أسلوب تصفيف شعر الرجال على هيئة الذيل ، وطريقة ترتيب شعر النساء .

وفضلا عن ذلك يلاحظ أن المصور على بعض الإلمام البسيط بقواعد المنظور ؛ ويتضح ذلك فى طريقة رسم أرجل المقعد ، ورسم الأشخاص بعضهم خلف بعض .

أما المخطوط المحفوظ فى الجمعية الآسيوية الملكية فى لندن [٢] فقد تم نسخه فى سنة ٧١٤ هـ (١٣١٤ م) ؛ وهو يضم ٥٩ ورقة و ١٠٠ تصويرة ؛ ويحتوى على بعض أجزاء من سيرة النبى (ص) وخلفائه ، بالإضافة إلى تاريخ الهند وسيرة بوذا ، وجزء من تاريخ اليهود [٣] .

---

(١) انظر صفحة ٢٠٨ — ٢١٠ .

(٢) انظر صفحة ٢١٠ — ٢١١ .

(٣) Morley, Catalogue, No 1; F. R. Martin, The Miniature Painting and Painters of Persia, India, and Turkey from the eighth to the eighteenth century, I, Pls. 27-32; E. Blochet, Musulman Painting, twelfth to seventeenth century, Pls. 48-52; E. Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orint, Pls. 23-27; B Gray, Persian Painting, Pl. 3; L. Binyon, J V. S. Wilkinson and B. Gray, Persian Miniature Painting, p. 44-45, No. 26, pl. 23 A & B; Th. W. Arnold and A. Grohmann, The Islamic Book, pl. 41; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 828 A & B.

الدكتور زكى محمد حسن : الصين وفنون الإسلام صفحة ٣٧ و ٣٨ و ٤٤ و ٤٩ و ٥٣ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠٢ مكرر .

وتتفق تصاوير هـــذا المخطوط من حيث الأسلوب مع تصاوير المخطوط المحفوظ في مكتبة الجامعة في إدنبرة ، وهي تمثل الموضوعات المختلفة التي يتكلم عنها المخطوط : من حوادث السيرة ، وقصة بوذا وغيرها .

ومن التصاوير التي تمثل السيرة تصويرة توضح تـكليف علي وحمزة وعبيدة (شـكل ٤٢) ويشاهد في التصويرة عدد من الرجال على ظهور الخيل يمسكون بأيديهم الحراب .



شكل ٤٢ — تـكليف علي وحمزة وعبيدة . تصويرة في مخطوط من كتاب جامع التواريخ لرشيد الدين في الجمعية الآسيوية الملـكية بلندن . الرشيدية بالقرب من تبريز سنة ٧١٤ هـ (١٣١٤ م)

وتتضح في التصويرة خصائص المدرسة المغولية : إذ تنقسم بصفة عامة إلى مقدمة ومؤخرة لا صلة بينهما ، وتبدو المقدمة — التي تقسمها خطوط إلى عدد من المستويات — كأنها مرتفع من الأرض يشاهد خلفه الأفق الذي يمتد إلى ما لا نهاية ؛ وتمثل المقدمة المسرح الذي تجري عليه الحوادث : إذ تقف الخيل عليها ؛ ومن الملاحظ أن حوافر الخيل تقف في أغلب الحالات على الخطوط التي تقسم المقدمة ، وتمتد صور الخيل والفرسان حتى تصل إلى أعلى التصويرة ،

وبذلك تحجب جزءاً كبيراً من الخلفية .

وبالإضافة إلى ذلك رسم المصور قسمات الأوجه بأسلوب مغولى ؛ كما عنى برسم الخيل ، وتوضيح أعضائها بدقة ، والتعبير عن حركاتها المختلفة ، وتمثيل طيات الثياب تمثيلا يجمع بين الواقع والزخرفة .

ومن الواضح أن المصور على بعض الإلمام بقواعد المنظور والتقصير : ويتضح ذلك فى رسمه للخيل بعضها خلف بعض ، وفى رسم حصانين من الخلف فى وسط التصويرة . كما نجح فى توزيع المجموعات فى التصويرة وفى التوفيق بين البيئة والفرسان [١] .

وتمتاز تصاوير هذا المخطوط بأن بعضها يمثل مناظر طبيعية بحتة ويخلو أحياناً من الرسوم الآدمية ، وتستمد هذه التصاوير عناصرها الطبيعية المختلفة من الصور الصينية ، ومن ثم لا تمت بصلة فى معظم الأحيان إلى المناطق التى تمثلها .

ومن التصاوير التى تمثل مناظر طبيعية فى هـذا الكتاب تصويرة تمثل « الجبال فى الطريق إلى بلاد التبت [٢] » . ويشاهد فى التصويرة مجموعة من التلال تنمو على سفوحها المدرجة بعض الشجيرات ، بالإضافة إلى شجرتين كبيرتين . وقد رسم المصور فى أسفل التصويرة منزلين ، ظهر جانب من كل منهما فى كل من طرفى التصويرة ، كما رسم أمام المنزلين شخصين .

وتشتمل التصويرة على المميزات المغولية : من حيث التقسيم إلى مقدمة

---

(١) E. Kühnel, Miniaturmalerei im Islamischen Orient, Fig. 24; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, pl 828 B.

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠٢ مكرر .

E. Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient pl 25; L. Binyon, J. V. S. Wilkinson and B. Gray, Persian Miniature Painting, p. 46, pl. XXIII B.

وخفية ، وتقسيم المقدمة إلى عدد من المستويات . ومن الملاحظ أن المقدمة قد اتسعت اتساعاً كبيراً حتى طغت على المؤخرة ؛ ويرجع ذلك — من غير شك — إلى رغبة المصور فى رسم عدد من الجبال المرتفعة .

ومن الواضح أن رسوم العمائر والمناظر الطبيعية ، وتقاسيم وجهى الشخصين وثيابهما كلها ذات طابع صينى . والحق أن مناظر التصويرة لا تمت بأية صلة إلى مناظر الطريق المراد رسمها ، ولكنها مستمدة من التصاوير الصينية شأنها فى ذلك شأن غيرها من التصاوير المرسومة بحسب المدرسة المغولية .

وتمثل تصويرة أخرى فى المخطوط نفسه « جبال الهند[١] » . ويشاهد فى هذه التصويرة منظر طبيعى خال من الرسوم الآدمية : وهو يتألف من مجموعة من الجبال الشاهقة الارتفاع ، تنمو عليها الأشجار والشجيرات ، وفى أسفلها مجرى من المياه تسبح فيه الأسماك والطيور ، وخلف الجبال يشاهد الأفق الممتد إلى مالا نهاية . ومن الملاحظ أن عناصر التصويرة مستمدة من التصاوير الصينية ، ومرسومة بحسب المدرسة المغولية .

وعلى الرغم من أن التصويرة لا تمثل — بأية حال — جبال الهند تمثيلا حقيقياً مما يدل على أن المصور على جهل تام بالإقليم الذى يصوره فإن التصويرة مفعمة بالحيوية بفضل استخدام الخطوط المقوسة المنغمة ، وبفضل البراعة فى توزيع الجبال المثلثة ، والربط بينها وبين الأشجار ربطاً متوازناً جميلا . كما أن التنويع فى حركات الأسماك ، فضلا عن الواقعية فى رسم الطيور السابحة فى الماء قد زود التصويرة بشىء من الحياة والحركة يقابل الروح الزخرفية الواضحة فى أسلوب تمثيل المياه .

---

(١) E. Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, pl. 23; L. Binyon, J. V. S Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, p. 46, pl. XXIII A.

وبالاضافة إلى هذين المخطوطين من جامع التواريخ ، يوجد فى طوبقا بوسراى فى استانبول جزء من مخطوط فارسى مزوق من الكتاب نفسه يرجع إلى تبريز فى سنة (٧١٧هـ) ١٣١٧م [١] ، وتوضح كثير من تصاوير هذا المخطوط خصائص المدرسة المغولية [٢] ، بل إن بعضها يكاد يكون مطابقاً تماماً لتصاوير مخطوطى إدنبره والجمعية الآسيوية الملكية بلندن [٣] . ويغلب على تصاوير هذا المخطوط طابع الكآبة ، وتمتاز الرسوم الآدمية بالقصر ، وتظهر على الأوجه مظاهر القسوة والخشونة ، ويتضح فيها المميزات المغولية . ومن المرجح أن هذا المخطوط يشتمل على تصاوير ترجع إلى عصور مختلفة .

وتمثل تصويرة فى هذا المخطوط بعض الفرسان يقتربون من قلعة [٤] [شكل ٤٢] ويشاهد فيها ثلاثة فرسان قادمين إلى قلعة ، وقف فى أعلاها عدد من الجند أحدهم يحمل العلم ، وآخر يمد يده كأنه يحيى الفرسان القادمين الذين يبادله أثنان منهم التحية .

وتشتمل هذه التصويرة على مميزات المدرسة المغولية . من حيث انقسامها إلى مقدمة وخلفية ، وتركيز الحوادث على المقدمة التى تمثل الأرض ، والتى تنقسم بدورها إلى عدد من المستويات . ومن الملاحظ أن المقدمة قد رسم عليها الحصن والفرسان ، كما رسم فى آخر مستوياتها شجرة كبيرة ذات طابع « مغولى » وليس بين حجم الحصن والأشخاص أى تناسب .

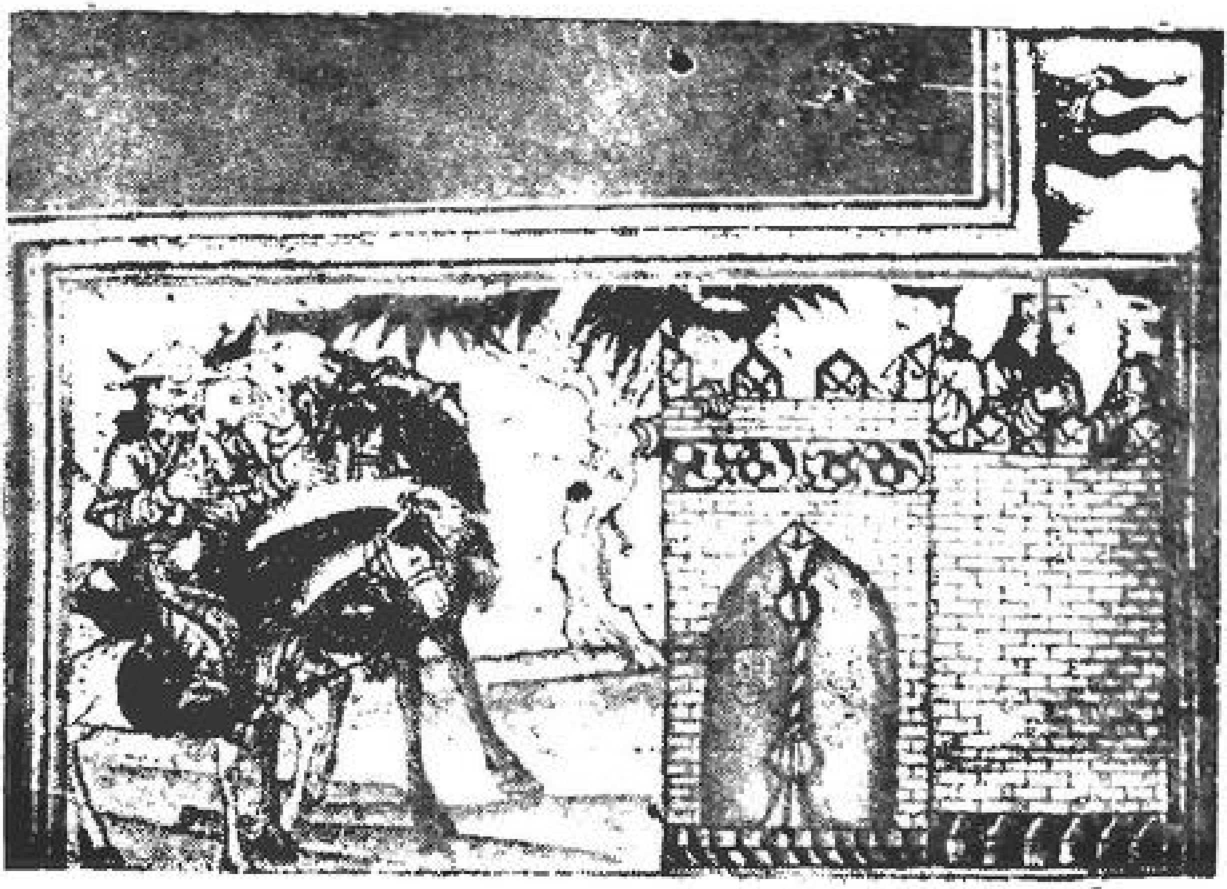
ومن الملاحظ أن هذه التصويرة قريبة الشبه فى تصميمها العام ، وأسلوب

(١) رقما ١٨٦٣ ، ٢٤٧٥ . Pope, Survey, III, P. 1835, No 3.

(٢) انظر صفحة ٢٠٨ — ٢١٠ .

(٣) L. Binyon, j. V. S. Wilkinson and B. Gray, Persian Miniature Painting, pp. 34-35.

(٤) Aga - Oglu, Preliminary notes on some Persian illustrated MSS. in the Topakapu Saray Müzesi, Ars Islamica, I, 1934, p. 183 ff.



شكل ٤٣ — بعض الفرسان يقتربون من قلعة. تصويرة فى مخطوط
من كتاب جامع التواريخ لرشيد الدين فى طوبقابو سراى باستنبول.
تبريز سنة ٧١٧ هـ (١٣١٧ م)

توزيع عناصرها من تصويرة فى مخطوط الآثار الباقية للبيرونى المؤرخ فيما بين سنتى ١٣٠٧ و ١٣١٤م وفى المخطوط المتأخر المنقول منه المحفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (Arabe 1489)[1] .

وتمثل تصويرة أخرى فى المخطوط نفسه « مجلس السلطان السلجوقى محمود بن ملكشاه بن ألب ارسلان »[2] [شكل ٤٤] ويشاهد فيها السلطان جالساً على عرشه داخل إيوان يرتكز سقفه على أعمدة بعضها مزدوج ، و إلى يساره اثنان من حراسه يحملان سلاحهما ، و يتقدم إليه رجلان ، وقد خفضا رأسيهما ، وخلفهما ثلاثة أشخاص ربما كن سيدات .

(١) E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits Orientaux-turcs, arabes, persans de la Bibliothèque Nationale, pl. XV A.

(٢) Ars Islamica, I, 1934, p. 183 ff.



شكل ٤٤ — مجلس السلطان السلجوقي محمود بن ملكشاه
بن ألب أرسلان . تصويرة في مخطوط من كتاب جامع
التواريخ لرشيد الدين في طوبقابوسراي باستنبول . تبريز
سنة ٧١٧ هـ (١٣١٧ م)

ولا يظهر في هذه التصويرة الانقسام إلى مقدمة ومؤخرة ، أو تقسيم المقدمة إلى مستويات ، ويرجع ذلك — من غير شك — إلى أنها تمثل منظرا داخليا [١] .

ومع ذلك تتضح فيها جميع خصائص المدرسة المغولية الأخرى من حيث تقاسيم الأوجه ، وشكل الثياب وطياتها ، وأسلوب رسم الأيدي وحركاتها .

ولم يحاول المصور هنا التعبير عن المنظور : ذلك أن كل الأشخاص والأعمدة في مستوى أفقي واحد .

ويشتمل هذا المخطوط أيضا على تصويرة تمثل مجلس السلطان الغزنوي جلال الدولة محمد [٢] (شكل ٤٥) . ويشاهد في هذه التصويرة السلطان داخل سرادق مرفوع على أعمدة لولبية ، وهو جالس على مقعد صغير ، وخلفه يقف بعض حراسه ، وأمامه بعض الأشخاص يتنحى اثنان منهم .

---

(١) انظر صفحة ٢٠٨ — ٢١٠ .

(٢) Ats Islamica, I, 1934; p. 183 ff.



شكل ٥٤ — مجلس السلطان الغزنوى جلال الدولة محمد .
تصويرة فى مخطوط من كتاب جامع التواريخ لرشيد الدين
فى طوبقابوسراى باستنبول . تبريز سنة ٧١٧ (١٣١٧ م) .

ولا تنقسم التصويرة إلى مقدمة وخلفية ؛ ويرجع ذلك — من غير شك — إلى أنها تمثل منظراً داخلياً . ومع ذلك تتضح فيها جميع الخصائص التى تميز التصاوير المرسومة بحسب المدرسة المغولية : من حيث تقاسيم الأوجه ، والزى ، وطريقة رسم الطيات ، والأيدى وحركاتها ، وشكل أغطية الرؤس ، والنعال . ومن المشاهد أن جميع الأشخاص فى هـذه التصويرة تتدلى من آذانهم قراط . ويتضح فى رسم الأشخاص الميل نحو القصر الذى تتميز به تصاوير هـذا المخطوط بصفة عامة .

وقد أظهر المصور بعض العناية فى التعبير عن المنظور ، كما يتضح ذلك فى رسم الأدميين ، وأرجل المقعد الذى يجلس عليه السلطان ، ولو أن وضع قدمى الآدامى محور وغير طبيعى .

وثمة مخطوط كبير من جامع التواريخ يقال إنه كان مؤرخاً بسنة ١٣٠٨ م ،

وقد عرض هذا المخطوط فى فيلادلفيا فى سنة ١٩٢٦م ؛ كما عرض عدد من تصاويره فى معرض الفن الإيرانى الذى عقد فى لندن فى سنة ١٩٣٠م [1] . ويضم هذا المخطوط نحو ٥٠ تصويرة بعضها أضيف إلى المخطوط فى عصر متأخر ومن ثم يمثل مدرسة مختلفة [2] .

ومن تصاوير هذا المخطوط تصويرة كانت فى مجموعة طباغ تمثل أحد مشاهد البلاط [3] . ويشاهد فى هذه التصويرة أمير أو وال جالس على عرشه يتحدث إلى رجلين من أتباعه : أحدهما يجلس على مقعد ، والآخر يجلس على الأرض . وليس بهذه التصويرة تقسيم إلى مقدمة ومؤخرة ؛ ويرجع ذلك — من غير شك — إلى أنها تمثل منظراً داخلياً . غير أنها تشتمل على الخصائص الأخرى التى تميز المدرسة المغولية مثل طريقة رسم تقاسيم الأوجه ، والتعبير عن الثياب ، وطياتها ، وشكل الأيدى وحركاتها ، وهيئة العرش .

ويلاحظ أن المصور قد حاول التعبير عن المنظور فى رسم الأقدام ، وأرجل المقعد .

وإلى جانب المخطوطات المزوقة من كتاب جامع التواريخ التى سبقت الإشارة إليها يتمثل أسلوب المدرسة المغولية بوضوح فى عدد من التصاوير التى تنسب إلى مخطوطة مزوقة من الشاهنامه تعرف باسم شاهنامة ديموت

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥٢٠ — ٥٢١ شكل ٨٠٦ مكرر ؛ الصين وفنون الإسلام صفحة ٣٨ و ٦٥ .

L. Binyon, J.V.S. Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, p 35, No. 28, p. 46 ; A.U. Pope, A survey of Persian Art, III, p.1839-1840' V, pl. 829.

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥٢٠ — ٥٢١ .

A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1839-1840.

(٣) الدكتور زكى محمد حسن : المرجع نفسه شكل ٨٠٦ مكرر .

A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 829.

Demotte[١] . وهذه التصاوير كبيرة الحجم ، وتمتد عادة بعرض الصفحة كلها[٢] . وتشبه التصاوير المرسومة بحسب المدرسة المغولية فى هذه الشاهنامة — من حيث الأسلوب — تصاوير مخطوطى جامع التواريخ فى ادنبره[٣] ، والجمعية الآسيوية الملكية فى لندن[٤] .

ومن هذه التصاوير تصويرة تمثل الحرب بين اردشير واردوان[٥] وقد ذكرت الشاهنامه — بصدد هذه الحرب — أن اردشير بابكان ، وهو من نسل ساسان : حافد الملك بهمن بن إسفنديار بن جشتاسب ، نشأ فى بيت بابك وهو جده من أمه ، فبعث به إلى الملك اردوان ، ملك الرى ، وكان أعظم ملوك الطوائف الذين كانوا يحكمون إيران فى ذلك الوقت . وحدث أن غضب الملك أردوان على اردشير ، وعمل على إذلاله ، فعينه فى خدمة الاصطبل والخيل ، مما أحزن اردشير ، ودفعه إلى الهرب ، وإلى التجهيز لقتال اردوان . واستطاع

---

(١) انظر صفحة ١١٧ — ١١٣ .

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : التصوير فى الإسلام عند الفرس صفحة ٣٤ — ٣٦ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥١٩ — ٥٢١ وشكل ٨٠٣ — ٨٠٥ مكرر و ٨٠٩ مكرر ؛

D. Brian, A Reconstruction of the Miniature Cycle in the Demotte Shah Namah, Ars Islamica, VI, pp. 97-112 ; Dimand, A Handbook of of Muhammadan Art, fig 16 ; Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, No. 20, pls. 10, 24 A, 25-27 ; J.V. S. Wilkinson, The Shah-Namah of Firdausi. The Book of the Persian Kings ; E. Schröder, Ahmad Musa and Shams Al-Din, Ars Islamica, VI, pp.119-125; Ph.Walter Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Irans, II, pls. 20-59; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pls. 835-840.

(٣) انظر صفحة ٢٢٨ — ٢٣٣ .

(٤) انظر صفحة ٢٣٣ — ٢٣٦ .

(٥) Ph. Walter Schulz, Die persisch-islamische Miniatur-malerei, II, pl. 20.

اردشير أن يجمع جيشاً قوياً ، ثم استولى على اصطخر ، وملك فارس ؛ « ولما انتهى الخبر إلى اردوان ضاقت عليه الأرض بما رحبت ، فحشد الجموع ، وجند الجنود ، وسار من الرى قاصداً قصد اصطخر ، فتلقاه اردشير ، واتصلت الحرب بينهما أربعين يوماً متوالية » . وأخيراً انتصر اردشير ، وحمل أردوان إليه أسيراً ، فأمر به ، فوسط بالسيف[1] .

وتمثل التصويرة جانبا من الحرب التى دارت بين اردشير واردوان ويشاهد فيها فرسان قد لبسوا الدروع المغولية ، ومن بينهم فارسان تقدم كل منهما جيشه ، والتحما معا فى مبارزة حامية .

وتتضح فى هذه التصويرة الخصائص الفنية المعروفة فى المدرسة المغولية : إذ تنقسم التصويرة إلى مقدمة ومؤخرة تمثلان الأرض والأفق على التعاقب ، كما تنقسم المقدمة إلى عدد من المستويات بوساطة خطوط ينمو منها الحشائش ، والنباتات الصغيرة ؛ ويخرج من بعض هذه المستويات ساق شجرة ضخمة مرسومة بأسلوب صينى ، تتدلى الأوراق من بعض غصونها فى أعلى التصويرة . وتمثل المقدمة المسرح الذى تتم فيه المعركة إذ يشغلها الفرسان . ومن الملاحظ أن التصويرة مفعمة بالحيوية والتعبير عن الحركة والعنف .

وعلى عكس التصويرة السابقة يتمثل هدوء نسبى فى تصويرة أخرى بالمخطوط نفسه توضح بطريقة مؤثرة إعدام اردوان[2] . إذ يشاهد الملك الأسير بطأطىء رأسه مهيناً ذليلا ، فى حين يقوده أحد الجنود بحبل شد إلى رقبته ؛ وقد قيدت

---

(١) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامة . ترجمة الفتح بن على البنداري . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ٢ صفحة ٣٩ — ٤٢ .

(٢) L. Binyon, J. V. S. Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, pl. XXV A.

الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠٧ مكرر .

يداه خلف ظهره ، وفى الوقت نفسه يهم الجندى بضربه بالسيف ؛ أما أردشير فيقف أمامه ممتطيا صهوة جواده بين كوكبة من فرسانه ، وهو مزهو بانتصاره شامت من أسيره .

وإلى جانب الخصائص المغولية الرئيسية التى تنتظم هذه التصويرة تشتمل أيضا على بعض التفاصيل التى تتميز بها المدرسة المغولية مثل الأزياء المغولية من أحذية وثياب ، وأغطية الرأس المختلفة ، والدروع المغولية ، وتقاسيم بعض الأوجه والحشائش والنباتات الصغيرة التى تندر من الخطوط التى تقسم المقـــدمة إلى مستويات ، ورسم الشجرة بما فيها من أغصون وأوراق بطريقة صينية .

وبالإضافة إلى التصاوير المرسومة بحسب المدرسة المغولية البحتة تشتمل شاهنامة ديموت على تصاوير أخرى تحتوى على مميزات تنبىء بقرب ظهور أسلوب إيرانى جديد له طابع خاص يختلف عن طابع المدرسة المغولية . وقد عرف هذا الأسلوب الجديد فيما بعد باسم المدرسة التيمورية .

الفصل التاسع
نشأة المدرسة التيمورية

ظهرت في بعض المخطوطات التي تم تزويقها في القرن الرابع عشر الميلادي علامات تنبيء بقرب ظهور أسلوب وطني جديد يستمد مميزاته وخصائصه من من تقاليد إيران ومجتمعها وثقافتها وروحها ، ويقوم على أساس الجمع بين المدرستين القديمتين : وهما المدرسة العربية والمدرسة المغولية .

وليس من شك في أن العمل على خلق أسلوب وطني يعتبر صدى للروح العامة التي كانت تسود إيران حين فرضت القومية الإيرانية وجودها ، وأخذ الإيرانيون يشيدون بتاريخهم القديم ، وبأمجادهم السالفة ، ويحرصون على إحياء اللغة الفارسية التي احتلت مركزها كلغة أدبية .

ولقد أخذ يتجلى في هذه التصاوير الميل نحو إماتة التأثيرات الصينية التي تتميز بها المدرسة المغولية ، وإخضاعها للمقومات الوطنية الإيرانية ، وذلك بالإضافة إلى الشغف برسم المناظر الطبيعية بدقة وإتقان ، وتصوير مظاهر الترف والثراء والمتعة ، والتعبير عن مشاعر البهجة والسرور ، وتغليب الطابع الزخرفي .

والحق أن العناية بالمناظر الطبيعية في إيران ، والإعجاب بها وحبها ، والحرص على وصفها والإشادة بها ، والإقبال على تذوقها والتمتع بمسراتها ، والبهجة بها قد ظهرت أيضاً في الأدب الفارسي في ذلك العصر . ويعتبر حافظ الشيرازي من أشهر الشعراء الفرس الذين تغنوا بجمال الطبيعة ؟ ولقد كتب في سنة ٧٧١ هـ (١٣٦٨/١٣٦٩ م) ديوانه المشهور الذي تغنى فيه بمحاسن الطبيعة ، وتحدث عن تغريد البلابل حين تنتشي بقدم الربيع ، وعن روح الشباب ومسراته وبهجته .

غير أن التصويرة الإيرانية قد مرت بعدد من المراحل الفنية حتى تطورت من المدرسة المغولية التي ظهرت في بداية القرن الرابع عشر[1] إلى هذه المدرسة الوطنية الجديدة التي اصطلح على تسميتها بالمدرسة التيمورية .

ولقد سبق أن ذكرنا[2] أن التصويرة المغولية في بداية القرن الرابع عشر كانت تتألف — كنتيجة للتأثيرات الصينية — من مقدمة وخلفية تعبران عن العمق . ولم يكن المصور يهتم بغير الرسوم الآدمية فلم يكن يعنى بتصوير مناظر الطبيعة ، أو بتمثيل مظاهر البيئة أو بتزويد مسرح الحوادث بأية تفاصيل ، ومن ثم لم تكن هناك ضرورة ملحة لتوسيع المقدمة التي اقتصرت في معظم الأحيان على شريط ضيق في أسفل التصويرة .

ولكن حين ظهر الميل إلى الطبيعة عامة بما فيها من إنسان وحيوان ونبات وعمائر وأثاث اضطر المصور إلى توسيع مقدمة التصويرة حتى يمكن تمثيل هذه العناصر المختلفة . وقد أدى ذلك بطبيعة الحال إلى ضيق الخلفية تدريجياً حتى اختفت تماماً ، أو أصبحت مجرد رسم زخرفي في أعلى التصويرة أشبه ما يكون بالستارة ؛ ومن هنا فقدت التصويرة مظهر العمق ، وصارت مسطحة .

وكان على المصور حينئذ أن يوزع عناصر التصويرة على هذه المساحة المسطحة الخالية من مظاهر العمق بوضوح وتوازن وجمال : أي توزيعاً زخرفياً .

ومن ثم اجتمعت العناية بالطبيعة ، والبهجة بها مع الميل الزخرفي ، وحب التأنق والبعد عن الواقع . ومن الملاحظ أن هذا الطابع يتفق مع ما تميز به الفن الإسلامي عامة من البعد عن محاكاة الواقع ، ومن الشغف بالزخرفة والتأنق .

ولقد وصلنا عدد من المخطوطات المزوقة تمثل تصاويرها مراحل التطور

---

(١) انظر صفحة ٢٠٧ — ٢٤٤

(٢) انظر صفحة ٢٠٨ .

المختلفة التي مر بها التصوير الإسلامي منذ المدرسة المغولية إلى المدرسة التيمورية .

وتتمثل مرحلة مبكرة من هذه المراحل في مجموعة من تصاوير الشاهنامه المعروفة باسم شاهنامه ديموت Demotte التي سبقت الإشارة إليها[١] . وعلى الرغم من أن هذه التصاوير غير مؤرخة، ولا تشتمل على ما يشير إلى المكان الذي نسخت فيه فإنه من المعتقد أنها تم تزويقها في النصف الأول من القرن الرابع عشر بعد الميلاد في أحد المراكز المغولية الهامة في إيران . والحق أن هذه التصاوير قد بلغت درجة من الإتقان والدقة والإبداع الفني تليق بعاصمة غنية مثل تبريز . ويرى بعض العلماء أنها من عمل الأستاذ شمس الدين الذي تعلم فنه في عصر السلطان أويس الجلائري (١٣٥٦ — ١٣٧٤م)، وذلك بناء على ما ذكره دوست محمد في مقاله عن التصوير[٢] .

غير أنه من الواضح أن تصاوير هذه الشاهنامه تمثل أساليب مختلفة مما يرجح اشتراك عدد من المصورين في تزويقها ، ونسبتها إلى أوقات مختلفة . ولقد سبقت الإشارة إلى أن عدداً من هذه التصاوير قد رسم بحسب المدرسة المغولية البحتة[٣] . ولكن إلى جانب هذه التصاوير وجدت تصاوير أخرى تمثل نوعا من التطور عن الأسلوب المغولي .

فعلى الرغم من أن التصاوير التي تمثل مناظر الهواء الطلق تنقسم إلى مقدمة ومؤخرة — شأنها في ذلك شأن غيرها من التصاوير المرسومة بحسب المدرسة المغولية — فإن المقدمة تتسع هنا حتى تطغى على المؤخرة التي تضيق في كثير من

---

(١) انظر صفحة ١١٢ — ١١٣ وصفحة ٢٤٢ — ٢٤٤ .

(٢) Laurence Binyon, J V.S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting. Appendix I, "Dūst Muhammad's Account of Past and Present Painters, p. 184 ; Eric Schrœder, in "Ars Islamica, VI,1939"; Douglas Barrett, Persian Painting of the Fourteenth Century, p. 5.

(٣) انظر صفحة ٢٤٢ — ٢٤٤ .

الأحيان حتى تصبح أشبه بستارة معلقة فى أعلى التصويرة ؛ ومن ثم تكاد تفقد التصويرة التعبير عن العمق الذى تتميز به المدرسة المغولية .

وفضلا عن ذلك يتضح التطور فى رسوم عناصر التصويرة المختلفة : فمن جهة يزداد عدد الرسوم الآدمية فى بعض الأحيان ؛ وبالتالى يصغر حجمها . ومن الواضح أن صغر حجم الرسوم الآدمية قد هيأ الفرصة للمصور للعناية بعناصر البيئة الأخرى سواء أكانت وحدات طبيعية أم معمارية .

ومن الملاحظ أن بعض هذه التصاوير تشتمل على خلفيات تشتمل على هيئة عمائر قد رسمت بدقة وإتقان وبراعة لم تعرف من قبل فى التصاوير الإسلامية . وتكسو هذه العمائر — عادة — زخارف جميلة من الوحدات الهندسية ، ومن الزخارف العربية المورقة (الأرابسك) التى كانت تزين بعض عمائر عصر الإيلخانيين[1] . وليس من شك فى أن هذه الرسوم المعمارية قد مهدت الطريق لرسوم العمائر المتأنقة ذات الزخارف الهندسية والنباتية الدقيقة التى امتازت بها المدرسة التيمورية[2] .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن هذه التصاوير قد غلب عليها طابع التسطيح ؛ ومن هنا صارت أقرب إلى الروح الزخرفية . والحق أنه وضح فى رسمها الميل إلى الزخرفة : ذلك أنها كانت ترصع أرضيتها ببعض الحزم النباتية الصغيرة والأزهار المحورة التى كانت ترتب ترتيبا زخرفيا . وبالإضافة إلى ذلك أصبحت سائر العناصر ترسم بأسلوب زخرفى ، وتكسى بزخارف نباتية وهندسية محورة .

وعلى الرغم من أن هذه التصاوير تشتمل أيضا على وحدات كثيرة مستعارة من الفن الصينى مثل رسوم السحاب الصينى ، والتنين وغيرها من العناصر

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, p. 37.

(٢) انظر بعد .

الصينية ، فإن هذه الوحدات قد رسمت بروح زخرفية بحتة بحيث فقدت فى كثير من الأحيان كل صلة بينها و بين أصلها .

وأخيرا تتميز هذه التصاوير ببعض خصائص منها العناية بالتمييز بين شخصياتها و بإظهار بعض التعبيرات على الوجوه ، ومنها تمثيل موضوعات البطولة بمهارة و حيوية وفخامة ، ومنها استخدام الألوان القوية وتذهيب الخلفية .

وهكذا يلاحظ أن هذه المظاهر المختلفة التى تتميز بها تصاوير شاهنامة ديموت تمثل مرحلة متطورة بعض الشىء عن المدرسة المغولية ، وفى الوقت نفسه يمكن اعتبارها ممهدة للمدرسة التيمورية .

وتتضح هذه الخصائص فى تصويرة تمثل بهرام جور يقتل تنينا [1] . [شكل ٤٥] ويحكى الفردوسى — بصدد هذه الحادثة — أن بهرام جور كان قد خرج يوما إلى الصيد ، فانفرد عن أصحابه ، فرأى تنينا عظيما كأنه سبع ضار ، فى رأسه شعر طويل يطول قدمه ، وله ثديان كثديى النساء ؛ فوتر قوسه ، ورماه بنشابة أصابت رأسه فسقط ؛ فنزل عليه وشق بالخنجر صدره ، فإذا برجل شاب فى جوفه قد ابتلعه ؛ فرق له قلب بهرام حتى بكى ، فأفاضت عينه من بخاره [2] .

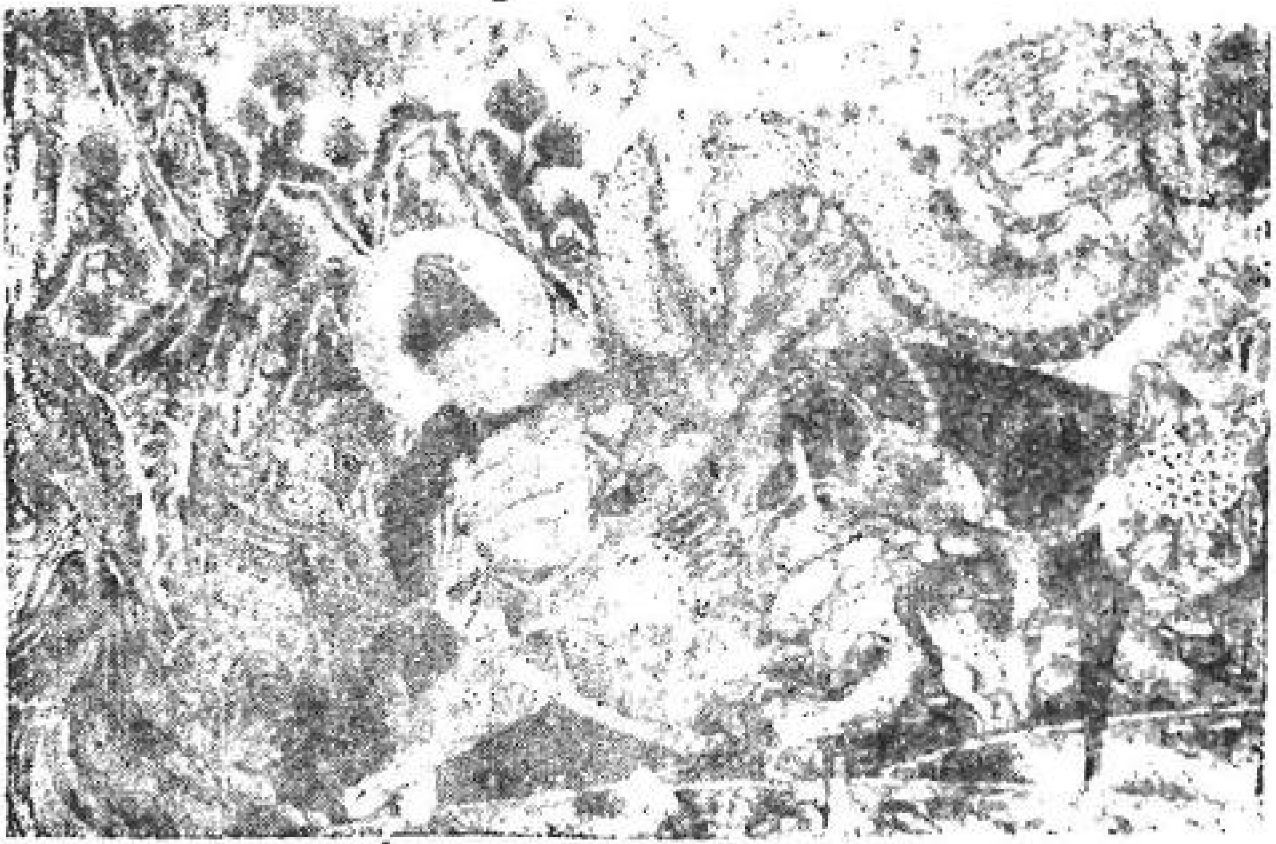
و تمثل التصويرة بهرام — بعد أن أصاب التنين بالسهم — وقد نزل من فوق فرسه ، وشرع يشق صدره بخنجره .

ومن الملاحظ أن هذه التصويرة تتمثل فيها الخصائص المعروفة فى المدرسة المغولية ، من تقسيمها إلى مقدمة وخلفية ، ومن اشتمالها على كثير من التأثيرات الصينية مثل رسم التنين ، وطريقة رسم الحصان ، وساق الشجرة ، والدروع

(١) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 839

(٢) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامة . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ٢ صفحة ٨٦ .

المغولية ، ومن رسم التلال بأسلوب محور قريب الشبه من رسوم التلال فى إحدى تصاوير كتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية المحفوظ فى الجمعية الآسيوية الملكية فى لندن تمثل جبال أخضر [١]



شكل ٤٦ — بهرام جور يقتل تنيناً . تصويرة بمجموعة Mrs. Rainey Rogers من شاهنامة مخطوطة . حوالى النصف الأول من القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) .

غير أن التطور يتمثل هنا فى أسماء المقدمة ، والميل نحو التسطيح ، وترصيع الأرضية بحزم من الأوراق النباتية المحورة وتوزيعها توزيعاً زخرفيا ، ومحاولة الربط بين الكائنات الحية والمناظر الطبيعية ربطا متناسبا ، وتزويد الرسوم بالحركة والحيوية . أما العناصر الصينية فقد تجردت من طابعها الصينى ، وأصيغت حسب الذوق الإيرانى ، والتصور الوطنى .

ومما يسترعى النظر فى هذه التصويرة الدقة فى رسم الخطوط لاسيما تلك التى

---

(١) Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XXIII A

تمثل معرفة الحصان ، وشعر التنين وجلده ، وطيات الثياب ؛ كما نلاحظ أيضاً البراعة في استخدام الألوان القوية .

ومن تصاوير شاهنامة ديموت تصويرة ذات طابع خاص . وتمثل هذه التصويرة جنازة اسفنديار [1] [شكل ٤٧] . وكان اسفنديار قد أنفذه أبوه الملك جشتاسب إلى زابلستان لقتال رستم ، وكسر شوكته وإذلاله . وحينما تقابل البطلان أصر اسفنديار على أن يقود رستم إلى أبيه مكبلا بالأغلال ؛ ولكن رستم رفض ، وأعلنت الحرب بينهما . وأخيراً اتفق البطلان على المبارزة حسما لعنادهما . وفي هذه المبارزة انتصر رستم بفضل السيمرغ بعد أن كان اسفنديار قد أوشك على التمكن منه . ويحكي الفردوسي أنه بعد موت اسفنديار أحدق به الزابليون والإيرانيون جميعاً يبكون عليه ، ثم أحضروا له تابوتاً من الحديد ، وكفنوه بالديباج والحرير ، وضمخوه بالمسك والعبير ، ووضعوه فيه . وأحضر رستم أربعين جملا برسم تابوته ليتعاقب بينها في حمله ؛ وقرنوا بين جملين منها ووضعوا التابوت عليهما . واحتف به أصحابه وداروا عليهم ثياب السواد وملابس الحداد . وتقدمه فرسه الأدهم مقطوع العرف والذنب ، منكس السرج ، معلقا عليه عموده وخنجره وجوشنه ومغفره [2] .

ويشاهد في التصويرة التابوت يحمله بغلان ، وقد وضع عليه حامل فوقه خوذة البطل الصريع ، وأمامه فرسه يحمل أمتعته ، وحوله سار أصحابه ، وقد أسدلوا شعورهم وهم يلطمون وجوههم ، ويولولون . ويلاحظ بعضهم وقد اشتد به الأسى فخارت قواه ، بينما وقع البعض الآخر على الأرض حزناً على موت البطل الصالح ، في حين يحاول زملاؤهم الأخذ بيدهم ، ومساعدتهم على الوقوف .

---

(١) المرجع نفسه اللوحة ٢٦ ؛ الدكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠٣ مكرر .

(٢) أبو القاسم الفردوسي : الشاهنامة . ترجمة الفتح بن علي البنداري . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ٣٥١ — ٣٦٥ .

ويسترعى النظر فى هذه التصويرة عدة أمور : فمن جهة يلاحظ أن المقدمة قد اتسعت حتى طغت على المؤخرة التى صارت بدورها شريطاً ضيقاً جداً ملتصقاً بالإطار العلوى للتصويرة على هيئة ستارة : وهكذا صارت التصويرة مسطحة ، وفقدت التعبير عن العمق .



(شكل ٤٧) [illegible]
المتروبوليتان فى نيويورك) من شاهنامه ديموت [illegible] حوالى
النصف الأول من القرن الثامن الهجرى (النصف
الأول من القرن الرابع عشر الميلادى)

وعلى الرغم من أن هذه التصويرة مملوءة بالتأثيرات الصينية مثل رسم الطيور الثلاثة التى تحلق فى أعلى التصويرة ، ومثل تمثيل السحاب الصينى الذى يشاهد فى أسفل هذه الطيور مباشرة ، ومثل الرسوم الآدمية بتقاسيم أوجهها الصينية ، وشعورها المسدلة ، وأرديتها وأحذيتها ، وطيات ثيابها ، ومثل رسوم الخيل المغولية فإن هذه العناصر الصينية قد استخدمت بطريقة غير صينية : إذ كيفت

حسب الذوق الإيرانى ، ورسمت بطريقة زخرفية مختلفة تماما عن أسلوب الفن الصينى .

أما الرسوم الآدمية — التى رسمت بأسلوب انطباعى يوضح الانفعالات المختلفة من حزن ونصب وضعف — فإنها قد وزعت فى أرضية التصويرة حول التابوت توزيعا زخرفيا فيه كثير من التوازن والتنسيق ، فضلا عن أنها رسمت بأعداد كثيرة ، وبأحجام صغيرة ورسم بينها بعض زهور محورة . وهذا كله على خلاف ما هو معروف فى المدرسة المغولية(١) .

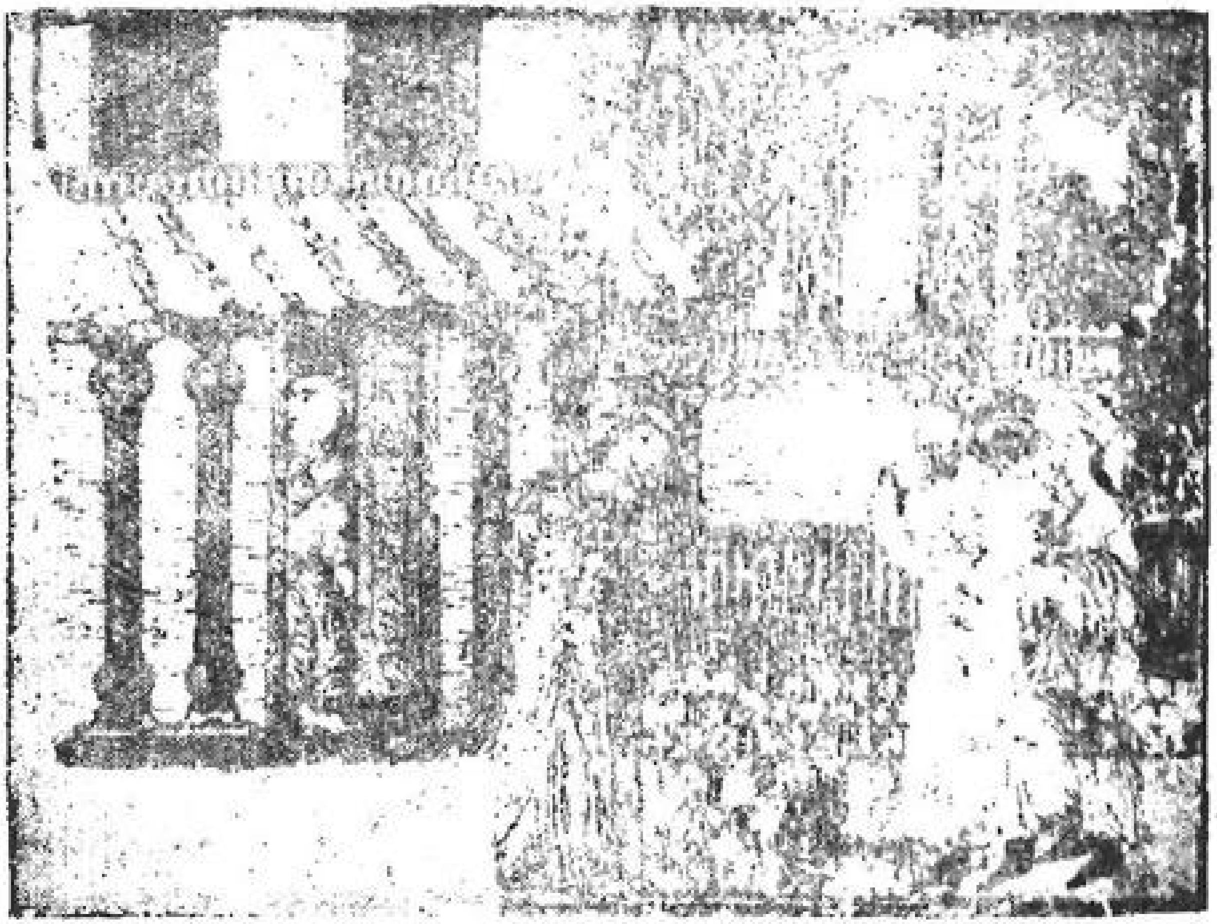
وإلى جانب هذه التصاوير تشتمل شاهنامة ديموت على عدد من التصاوير التى تحتوى على رسوم عمائر وأثاث . وتتمثل هذه الرسوم بأسلوب مختلف عن أسلوب المدرسة المغولية . ففى حين كان المصورون بحسب المدرسة المغولية لا يعنون برسم العمائر والأثاث رسما دقيقا متقنا ، ويقتصرون على رسمها بطريقة مبسطة جداً ، ويركزون العناية فى الوقت نفسه على الرسوم الآدمية التى لم يكن بينها و بين رسوم العمائر أى تناسب معقول — نجد أن العمائر قد رسمت فى تصاوير شاهنامة ديموت بكثير من الإتقان والتأنق والدقة ، وفى الوقت نفسه يراعى بعض التناسب بينها و بين الرسوم الآدمية .

ويتضح هذا الأسلوب بشكل جلى فى تصويرة تمثل محاولة بنت اردوان قتل زوجها الملك اردشير انتقاماً منه لأبيها وإخوتها [شكل ٤٨] . ذلك أن الشاهنامة تحدثنا أن اردشير بعد أن قتل اردوان(٢) تزوج من بنته ، فحرضها بهمن أخوها على قتل زوجها انتقاماً لأبيها . واتفق أن اردشير ركب يوماً إلى الصيد ، وعاد وقت الظهر ، وقد نال منه العطش والحر . فأخذت بنت اردوان جاما من الياقوت الأصفر ، وجعلت فيه سويقاً وسكراً ، ودست فيه سماً ، وناولته

(١) انظر صفحة ٢٠٩ .

(٢) انظر صفحة ٢٤٢ — ٢٤٣ .

الملك . فلما تناوله وقع من يده وانكسر وتبدد ما فيه : فانزعجت المرأة من ذلك وارتعدت . ولما نظر الملك فى وجهها اتهمها وساء ظنه ، واستحضر أربع دجاجات فأرسلها على ذلك السويق فمتن فى الحال . فغضب الملك وأمر الوزير أن يرمى بنت اردوان فى بئر ويطمها عليها . ولكنه حينما مضى بها ليقتلها أخبرته أنها حامل من الملك فأبقاها لديه دون علم الملك حتى تضع حملها(١) .



شكل ٤٨ — محاولة بنت اردوان قتل زوجها الملك أردشير . تصويرة بمجموعة Vever من شاهنامة ديموت . حوالى النصف الأول من القرن الثامن الهجرى (حوالى النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادى)

ويشاهد فى التصويرة اردشير وهو يتأمل الدجاجات تأكل من السويق الذى سقط من الإناء ، وهو واضع إصبعه فى فمه متعجباً ، وأمامه زوجته تبدو

---

(١) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامة . ترجمة الفتح بن على البندارى ، اخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ٢ صفحة ٤٩ .

على وجهها أمارات الخوف والخجل . وإلى جانب الملك شاب ربما كان الوزير وفي الباب سيدة ربما كانت إحدى الخادمات . ويقف الملك وزوجه والوزير أمام واجهة قصر تشغل خلفية التصويرة ، ويتقدم الواجهة باشكة ترتكز على أربعة أعمدة ، ويعلو الباشكة نافذتان ؛ وإلى يمين الواجهة نشاهد شرفة تحف بها غصون الأشجار[1] .

ويلاحظ هنا التقدم في رسم العمارة : إذ ترسم ببعض الدقة والتأنق ، وتكسوها زخارف هندسية وأخرى نباتية قريبة الشبه من الزخارف العربية المورقة (الأرابسك) .

ومن جهة أخرى لم يعن المصور هنا بالرسوم الآدمية فحسب — كما كانت الحال في التصاوير المغولية — ولكنه عني أيضاً بالبيئة التي تجري فيها الحوادث وناسب بينها وبين الأشخاص .

وهكذا تطورت تصاوير شاهنامة ديموت عن المدرسة المغولية من عدة أوجه بحيث يمكن أن تعتبر ممثلة لمرحلة من مراحل التطور من المدرسة المغولية إلى المدرسة التيمورية .

ويشبه شاهنامة ديموت مخطوط آخر من الشاهنامة محفوظ في مكتبة سراى في اسطنبول ، ويرجح أنه معاصر لها . ويتألف هذا المخطوط من أجزاء قد تطرق إليها التلف ، ويشتمل على تصاوير قريبة الشبه من تصاوير شاهنامة ديموت وتمثل الأسلوب نفسه[2] . إذ يتضح فيها تكييف العناصر الصينية حسب الروح الإيرانية ، وتجريدها من طابعها الصيني ، والميل نحو التسطيح ، واستخدام أسلوب زخرفي ، والعناية بالبيئة إلى جانب الرسوم الآدمية ، والتأنق في رسم العمائر

---

(١) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl, 836 B.

(٢) Gaston Migeon, Manuel d'Art Musulman, Arts Plastiques et Industriels, 2ème Éd., 1927, Tome Premier, Fig 72.

والأثاث ، وكسوتها بالزخارف الهندسية والنباتية لا سيما الزخرفة العربية المورقة (الأرابسك) .

وتتمثل مرحلة أخرى من مراحل التطور من المدرسة المغولية إلى المدرسة التيمورية فى تصاوير من مخطوط فارسى من كتاب كليلة ودمنة فى مرقعة (ألبوم) باسم الشاه طهماسب انتقل من مكتبة يلدز إلى مكتبة الجامعة فى اسطنبول[١] .

وينسب بعض العلماء تزويق هذه التصاوير إلى الأستاذ أحمد موسى الذى اشتهر فى عصر السلطان أبى سعيد وذلك اعتماداً على ما ذكره دوست محمد فى مقاله عن التصوير حيث جعل الأستاذ أحمد موسى هو الذى أزاح الغطاء عن وجه التصوير وحسب هذا الرأى يرجع تصاوير كليلة ودمنة إلى عصر أقدم من شاهنامة ديموت التى نسبت بدورها إلى الأستاذ شمس الدين تلميذ الأستاذ أحمد موسى[٢] .

غير أن أسلوب تصاوير كليلة ودمنة يمثل بصفة عامة مرحلة أحدث من شاهنامه ديموت .

---

(١) A. Sakisian, La Miniature Persane du XIIe au XVIIe Siècle, pp. 4 - 9, Pls. III - X ; Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, p. 36 ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, pp 1836 - 7, Pls. 843 - 4 ; Gray, Die Kalila wa Dimna der Universität, Istanbul, Pantheon, 12 (1933), p 280 - 232. E. Fehmy and Stchoukine, Les Manuscrits orientaux illustrés de la Bibliothèque de Stamboul.

الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥٢٧ شكل ٨١٢ مكرر ؛ الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى صفحة ٩٦ .

(٢) Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Appendix 1, "Dust Muhammad's Account of Past and Present Painters, p. 184 ; Eric Schroeder, in " Ars Islamica, VI, 1939" ; Douglas Barrett, Persian Painting of the Fourteenth Century, p. 5.

وتتميز هذه التصاوير بأن المصور يجمع فى داخل الإطار الواحد أكثر من تصويرة واحدة : كل منها فى إطارها الفرعى الخاص ؛ كما أن التصويرة الواحدة قد تشغل أكثر من إطار واحد بعضها داخل بعض .

وفى هذه التصاوير يلاحظ أيضاً أن المقدمة تتسع حتى تكاد تطغى على المؤخرة .

وبالإضافة إلى ذلك تتميز هذه التصاوير باستخدام الخطوط القوية التى تزود التصويرة — بصفة عامة — بحركة وحيوية ، وبالبراعة فى رسم الحيوان والتعبير عن حركته ، وبالتأنق فى رسم العمائر والأثاث .

ومن جهة أخرى يلاحظ أن الفنان عمد إلى الطريقة الزخرفية فى تمثيل المياه وفى رسم أوراق الشجر ، وفى زخارف العمائر الأثاث .

وتشتمل هذه التصاوير على كثير من المناظر الطبيعية التى كانت مسرحاً ملائماً لقصص كليلة ودمنة . وعلى الرغم من أن هذه المناظر الطبيعية تتألف من كثير من العناصر المتأثرة بالفن الصينى فإنها — فى تصورها العام ، ووحدة تصميمها — مختلفة تماما عن الفن الصينى، وعن التصوير الصينى .

وتتمثل هذه الخصائص فى تصويرة تشتمل على منظر طبيعى توضح قصة نجاح الجرذ والغراب والظبى فى مخادعة القانص ، وتخليص السلحفاة[1] [شكل ٤٩]. ويروى الكتاب — بصدد هذه القصة — أنه عندما ربط القانص السلحفاة ، وحملها ليذهب بها إلى حال سبيله صمم أصدقاؤها على إنقاذها : فذهب الظبى فوقع يتنظر من القانص كأنه جريح ، ووقع الغراب عليه كأنه يأكل منه ، فأطمع ذلك القانص فى الظبى ، فوضع السلحفاة ، وقصد الظبى راجيا تحصيله .

---

(١) A. Sakisian, La Miniature Persane du XIIe au XVIIe Siècle. Pl. IX A.

وصار إذا قرب القانص من الظبي يفر رويدا بحيث لا ينقطع طمعه منه ، و بذلك أبعده عن السلحفاة ، ونجا بها . و بعد أن يئس القانص من ملاحقة الظبي رجع فوجد حبالته مقطعة ؛ وهكذا اجتمع الغراب والظبي والجرذ والسلحفاة إلى



شكل ٤٩ — أعلى : اجتماع الجرذ و الغراب والظبي في مخادعة القانص وتخليص السلحفاة . أسفل : الدب والفيل بصحبة القاضي عند الشجرة . صورتان من كتاب كليلة ودمنة في مرقعة باسم الشاه طهماسب بمكتبة الجامعة في استنبول . حوالي منتصف القرن الثامن الهجري (حوالي منتصف القرن الرابع عشر الميلادي) .

عرينهم سالمين آمنين (١) .

ويشاهد فى التصويرة القانص يتعقب الظبى طامعا فى نيله ، والظبى يجرى أمامه الهوينى كأنه جريح قد أوشك على السقوط ، والغراب يتظاهر بأنه يأكل منه . كما يشاهد الجرذ مقبلا على تقطيع حبائل السلحفاة بعد أن أولاها الرجل ظهره (٢) .

ومن الملاحظ أن هذه التصويرة تكاد تخلو من العناصر الصينية — إلا إذا اعتبرنا رسم المناظر الطبيعية متأثرا بالفن الصينى . ومع ذلك فإن هذه المناظر الطبيعية ليست تقليدا حرفيا للمناظر الطبيعية الصينية ، ولكنها قد أسيغت حسب الذوق الفنى الإيرانى .

وتتجلى الخصائص نفسها فى تصويرة أخرى مرسومة أسفل التصويرة السابقة وعلى الصفحة عينها [شكل ٤٩] وتمثل هذه التصويرة قصة الخب والمغفل (٣) . وتتلخص هذه القصة فى أن خبا ومغفلا عثرا على كيس فيه ألف دينار ، فدفناه فى أصل شجرة على أن يأخذا معا حاجتهما منه إذا احتاجا . ولكن الخب خالف المغفل إلى الدنانير فأخذها ، ثم ادعى أن المغفل هو الذى سرقها . وترافعا إلى القاضى . ولما سأل القاضى عن بينة ادعى الخب أن الشجرة التى كانت الدنانير عندها تشهد له — وكان قد طلب من أبيه أن يتوارى فيها ويجيب . فلما سأل القاضى الشجرة عن الخبر أجاب أبو الخب من جوفها بأن المغفل أخذها . هنالك اشتد تعجب القاضى ، فدعا بحطب ، وأمر أن تحرق الشجرة ؛ فأضرمت

---

(١) كتاب كليلة ودمنة . طبع وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٣١ ، صفحة ١٩٧ — ١٩٩ .

(٢) انظر اللوحة رقم ٤ فى Sakisian المرجع نفسه حيث تمثل مقدمة هذه القصة حين يوقعت السلحفاة فى يد القانص .

(٣) A. Sakisian, La Miniature Persane du XIIe au XVIIe Siècle, Pl. IX A.

حولها النيران ، فاستغاث أبو الخب عند ذلك ، وأخبر القاضى الحقيقة ، فعاقبه هو وابنه ، وغرم الخب الدنانير ، وأعطاها المغفل [١] .

ويشاهد فى التصويرة جماعة من الرجال عند أصل دوحة ، من بينهم القاضى ، وأمامه الخب والمغفل قد تميز أحدهما بالقصر والآخر بالطول ؛ وفى جوف الشجرة أبو الخب يستغيث من النيران التى أحاط لهيبها بالشجرة ، وقد أشرف على الهلاك .

ومن الملاحظ أن هذه التصويرة تختلف عن التصاوير المغولية : إذ تتسع فيها المقدمة بحيث تكاد تشمل التصويرة كلها وتنكمش المؤخرة فلا تشغل إلا حيزا ضيقا فى أعلى التصويرة إلى اليسار ؛ كما أنه يراعى فيها التناسب بين الطبيعة وبين الأشخاص . وفضلا عن ذلك فإن العناصر المستعارة من الفن الصينى قد رسمت فيها بهيئة أبعدتها عن أصولها الصينية ، وكيفت حسب الروح الوطنية الإيرانية .

وإلى جانب التصاوير التى تشتمل على مناظر طبيعية ، توجد تصاوير من المخطوط نفسه تحتوى على رسوم عمائر ومناظر داخلية . ويتجلى فى هذا النوع الأخير من التصاوير بعض الخصائص الفنية التى تقربها من المدرسة التيمورية . ومن أمثلة هذه التصاوير تصويرة تمثل كيف خدع رب البيت اللص حتى سقط من فوق سطح داره [٢] . وتحكى هذه القصة أن سارقا علا ظهر بيت رجل من الأغنياء ، فأحس به صاحب المنزل فأوحى إلى زوجته أن تلح عليه بالسؤال عن مصدر أمواله الكثيرة . فلما سألته أجابها بسمع من اللص أنه قد حصل على أمواله عن طريق

---

(١) كتاب كليلة ودمنة . طبع وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٣١ . صفحة ١٤٧ — ١٤٩ .

(٢) A. Sakisian, La Miniature Persane du XIIe au XVIIe Siècle, Pl. VI.

السرقة بفضل رقية تعلمها : وذلك أنه كان يعلو دور الأغنياء ، ويأتى إلى الكوة التى يدخل منها الضوء فيرقى بهذه الرقية سبع مرات ، ثم يعتنق الضوء ، فينزل إلى أسفل الدار دون أن يشعر به أحد . فإذا أخذ ما بين يده من مال ومتاع رقى بالرقية نفسها ، واعتنق الضوء فيجذ به إلى أعلى الدار . وخدع اللص بهذه الحيلة فمكث حتى ظن أن صاحب الدار قد هجع ، فقام إلى مدخل الضوء ، ورقى بالرقية ، ثم اعتنق الضوء لينزل إلى أرض المنزل ، فوقع على أم رأسه منكسا . وحينئذ وثب إليه صاحب المنزل بهراوته ؛ ولما قال له من أنت : « قال : أنا المصدق المخدوع المغتر بما لا يكون أبدا ، وهذه ثمرة رقيتك » . (١)

وتمثل التصويرة داخل غرفة النوم حيث تجلس السيدة فى فراشها ، وبالقرب من السرير يرقد اللص وقد أمسك رب البيت برجله ، وهم بضربه بهراوته . ويشاهد فى الحائط الخلفى من الغرفة باب ذو مصراعين يتألفان من حشوات بها زخارف دقيقة ، ويعلوهما عقد مدبب تملؤه زخارف نباتية داخل مناطق مفصصة ؛ ويكسو حائط الغرفة وأرضها بلاط من القاشانى يكون زخارف هندسية . وفى الجدار حنية تشتمل على بعض الأرفف . ويزخرف أسفل السرير الذى تجلس عليه السيدة شريط من الكتابة الكوفية الجميلة . وبالإضافة إلى ذلك رسم المصور قبة منور البيت فى أعلى التصويرة .

ويحف بغرفة النوم إطار مستطيل الشكل يفصلها عن منظر خارجى يمثل جانباً من حديقة المنزل . ويشغل هذا المنظر شريطا يحف بالجانب الأيمن والجانب الأعلى من غرفة النوم . ويشاهد فى الشريط الأيمن ركن من سور حديقة المنزل ، وساقان من النبات يلتفان حول بعضهما البعض ، ويتفرع منهما غصون صغيرة ينبت منها أزهار وأوراق نباتية مرسومة رسما دقيقاً أنيقاً . أما فى الشريط الأعلى فتظهر رسوم السحاب .

(١) كتاب كليلة ودمنة ، طبع وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٣١ ، صفحة ٢٨ — ٢٩ .

وعلى الرغم من الطابع الزخرفى الذى يتضح فى هذه التصويرة فإن المصور قد أظهر بعض الواقعية فى تصوير بعض التفاصيل مثل رسم ثياب رب البيت المعلقة على الحائط إلى جانب السرير، ومثل وضع بعض الآنية على رف الحنية.

وليس من شك فى أن هذه التصويرة تمثل مرحلة متأخرة فى التطور نحو المدرسة التيمورية : ذلك أن التأنق فى رسم العمائر والأثاث، وكسوتها بالزخارف الهندسية والنباتية الدقيقة الجميلة، ورسم النباتات بطريقة زخرفية متأنقة يعتبر من خصائص المدرسة التيمورية.

ولقد كان لتصاوير هذا المخطوط بصفة عامة أثر واضح فى تزويق بعض مخطوطات كليلة ودمنة حسب المدرسة التيمورية فى القرن الخامس عشر [١].

وبالإضافة إلى شاهنامة ديموت وتصاوير كليلة ودمنة فى مرقعة الشاه طهماسب تتمثل بعض مراحل التطور من المدرسة المغولية إلى المدرسة التيمورية فى مخطوط مزوق من منافع الحيوان لابن بختيشوع فى الاسكوريال بأسبانيا [٢]؛ وقد نسخ هذا المخطوط على بن محمد بن الدريهم الموصلى فى سنة ١٣٥٤ م [٣]. ويتجلى فى تصاوير هذا المخطوط إساغة مبادىء الفن الصينى واستخدامها ببراعة بحيث لم تفقد التصويرة طابعها الإيرانى.

على أن آخر مراحل نشأة المدرسة التيمورية تتمثل بحق فى تصاوير مخطوط

---

(١) انظر مثلا مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ فى مكتبة قصر جلستان

Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, No. 44, Pls. XXVIII, XXXIV - XXXVI ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, pp. 1849 - 50, Pls, 865 - 8 ; Iran, Persian Miniatures-Imperial Library, p. 17-18, Illustration on page 5, pls. X-XV ; Gazettes des Beaux-Arts, Avril 1931 ; Burlington Magazine, Jan, 1931.

(٢) انظر صفحة ١٠٠ .

(٣) Gazettes des Beaux Arts, 1935, 14, p. 235-248

من الشاهنامه تم نسخه فى شيراز فى سنه ٧٧٢ هـ (١٣٧١ / ١٣٧٢ م) (٣) .
وعلى الرغم من طابع البدائية الذى يسود هـذا المخطوط فإنه يشتمل على بعض خصائص تعتبر بذور الأسلوب الذى ازدهر فى المدرسة التيمورية : ذلك أن المقدمة قد اتسعت حتى شملت التصويرة كلها تقريبا ، فى حين اختفت المؤخرة أو أصبحت ذات أهمية ثانوية إلى جانب المقدمة ؛ كما فقدت التصويرة التعبير عن العمق ، وصارت مسطحة ، ومن ثم رسمت عناصرها المختلفة بطريقة محورة ، ووزعت توزيعاً زخرفيا .

وبالإضافة إلى ذلك ، لم يقصر المصور هنا عنايته على الرسوم الآدمية — كما كانت الحال فى المدرسة المغولية — ولكنه اهتم أيضاً بعناصر البيئة المختلفة ؛ فعنى مثلا برسم المناظر الطبيعية — وإن مثلت هنا بطريقة اصطلاحية تعوزها الدقة والتأنق ، كما روعى بعض التناسب بين الرسوم الآدمية و بين البيئة .

ومن الواضح أن الطابع الزخرفى قد غلب على التصويرة بوجه عام ، فصارت الأرضية ترصعها — بطريقة منتظمة — حزم من الحشائش والزهور المحورة ؛ كما رسمت الوجوه الآدمية بهيئة بيضاوية محورة ، خالية من التعبير عن الانفعالات المختلفة ، ومن هنا سادها طابع الجمود .

ولم تخل تصاوير هذه الشاهنامة من العناصر الصينية التى شاع ظهورها فى التصاوير المرسومة بحسب المدرسة المغولية ، ولكنها تجردت هنا من طابعها الصينى ، واستخدمت بطريقة زخرفية محورة ، وأصبغت حسب التصور الوطنى الإيرانى ، وأدمجت فى التصويرة حسب الأسلوب الجديد .

---

(٣) مخطوط بمكتبة طوبقابوسراى فى استنبول . انظر صفحة ١١٠ — ١١١ .
Aga-Oglu, Preliminary Notes on Some Persian Manuscripts, Ars Islamica, I (1934), p. 207, Figs. 4-7 ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, 1841.

وتتجلى هذه الخصائص بوضوح فى تصويرة تمثل رستم يقتل ابنه سهراب[١] (شكل ٥٠) . وتحكى الشاهنامه بخصوص هذه الحادثة أن رستم كان قد استضافه ملك سمنجان فتزوج بابنته . ولكنه لم يلبث أن رجع إلى بلاده بعد أن أعطاها خرزة ليحتفظ بها وليدها منه . ثم أنجبت بنت ملك سمنجان من رستم ولداً أسمته سهراب . وصار سهراب فتى فارساً على درجة كبيرة من القوة والشهامة . وعزم الفتى على غزو بلاد إيران أملا فى مقابلة أبيه رستم ، والانضمام إليه . وحينئذ تصدت جيوش إيران — وفيها رستم — لجيوش توران تحت قيادة سهراب . وفى خلال المعارك صارع رستم سهراب دون أن يتعرف أحدهما على الآخر وبعد أن صرع رستم سهراب وشق نحره بخنجره علم منه أنه ابنه ، وقد تأكد له ذلك حين شاهد الخرزة على عضده . هنالك عرف رستم أنه قد قتل ابنه فشق جيبه ، وأخذ يضرب صدره ، وينتف شعره ، ويندب ولده[٢] .

ويشاهد فى التصويرة رستم على هيئة رجل ملتح وقد تمكن من سهراب الفتى ، فأوقعه أرضاً ، وسل الخنجر يشق به صدره ، فى حين وقف الحصانان فى هدوء وسكون .

ومن الواضح أن هذه التصويرة تختلف اختلافاً تاماً عن التصويرة المرسومة بحسب المدرسة المغولية : ذلك أن المقدمة قد اتسعت هنا حتى وصلت الإطار العلوى . ونظراً إلى أنها لا تنقسم إلى مستويات فقد فقدت مظهر العمق ، وصارت مسطحة ؛ وقد رصعت هذه المساحة المتسعة المسطحة بحزم نباتية تنتثر على سطحها بترتيب زخرفى .

---

(١) Aga-Oglu, Preliminary Notes on Some Persian Manuscripts. Ars Islamica, I (1934), p. 197 ff.

(٢) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام ج ١ صفحة ١٣١ — ١٥٠ .

وأما من حيث الرسوم الآدمية فإنها صغيرة نسبياً ، وتشغل جزءاً من السطح كما أن الوجه تعوزه الملامح المعبرة .



شكل ٥٠ — رستم يقتل ابنه سهراب . مصورة من شاهنامه بمكتبة طوبقابوسراى فى استنبول . شيراز سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧١ / ١٣٧٢ م) .

وقد أدت هذه الظروف مجتمعة إلى إبراز الروح الزخرفية من جهة ، وإلى البعد عن طابع الكآبة والحزن والقوة الذى كان يسود التصاوير المغولية من جهة أخرى .

ومن الملاحظ أن التصويرة تتعدى بعض جوانب الإطار ، وأن بعض الأشجار تنمو من أحد الجوانب : وقد سبق أن لاحظنا هذه الظاهرة فى بعض تصاوير كليلة ودمنة فى مرقعة الشاه طهماسب [1] ، وسوف تتكرر هذه الظاهرة فى التصاوير المرسومة بحسب المدرسة التيمورية .

---

(١) محفوظ فى مكتبة الجامعة فى استنبول . انظر صفحة ٢٥٦ .

وتمثل تصويرة أخرى فى هذه الشاهنامة بهرام جور وهو يقتل التنين[١] .

[شكل ٥١] ويشاهد فيها بهرام جور وهو على ظهر فرسه ، وقد شد قوسه مصوباً نباله نحو التنين[٢] . وتتضح فى هذه التصويرة الخصائص نفسها التى ظهرت



شكل ٥١ — بهرام جور يقتل التنين . تصويرة من شاهنامه بمكتبة طوبقابوسراى فى استانبول . شيراز سنة ٧٧٣ هـ (١٣٧١ / ١٣٧٢ م) .

---

(١) انظر صفحة ٢٤٩ .

(٢) Aga-Oglu, Preliminary Notes on Some Persian Manuscripts, Ars Islamica, I (1934), p. 197 ff.

فى التصويرة السابقة إذ اختفت المؤخرة ، واتسعت المقدمة ، وفقدت التصويرة أى مظهر من مظاهر العمق ، وزخرفت برسوم نباتية محورة انتشرت على سطحها بطريقة مرتبة ، كما أن الرسوم الآدمية قد رسمت بمقياس صغير نسبياً ، وغلب عليها هى والرسوم الحيوانية طابع الزخرفة والتحوير ، وتجردت قسمات الوجوه من إمارات الانفعالات ؛ ومن ثم فقدت التصويرة طابع الصراع على الرغم من موضوعها الذى يتضمن روح العنف .

ولم يتقيد المصور فى هذه التصويرة بالإطار ، ذلك أنه لم يجد غضاضة فى أن تتعدى بعض أرجل الحصان وذنبه أحد جوانبه . والحق أن هذه الظاهرة سوف ترد فى كثير من تصاوير المدرسة التيمورية .

وتتضح هذه الظاهرة أيضاً فى تصويرة فى المخطوط نفسه تمثل الحرب بين منوجهر وتور[١] [شكل ٥٢] : إذ تتعدى فيها إحدى أرجل الحصان و بعض خوذات الجند وحرابهم إطار التصويرة .

ويتمثل فى هذه التصويرة جبل يتبارز فوقه منوجهر وتور ، وقد حاول تور الفرار فتعقبه منوجهر وضربه بحربته فى جنبه ؛ و يشاهد فى أعلى التصويرة — خلف الجبل — رؤوس مجموعتين من الجند تطارد إحداهما الأخرى ، فى حين يشد أحد جنود منوجهر قوسه ليرمى نباله فى أعقاب جند تور .

وعلى الرغم من أن التصويرة تمثل معركة حربية ، ومطاردة بين فرسان ، وفارساً يطعن الآخر طعنة قاتلة فإنها لا توحى بإحساس بالقسوة أو بالعنف .

وتتميز هذه التصويرة بخاصية سوف تتكرر فى المدرسة التيمورية : وهى رسم عدد من الأشخاص فى أعلى التصويرة تبرز رؤوسهم خلف مجموعة من قمم التلال المرسومة بأسلوب اصطلاحى محور .

---

(١) المرجع نفسه .



شكل ٥٢ — الحرب بين منوجهر وتور . تصويرة من
شاهنامه بمكتبة طوبقا بوسراى فى استنبول . شيراز سنة
٧٧٢ هـ (١٣٧١ / ١٣٧٢ م) .

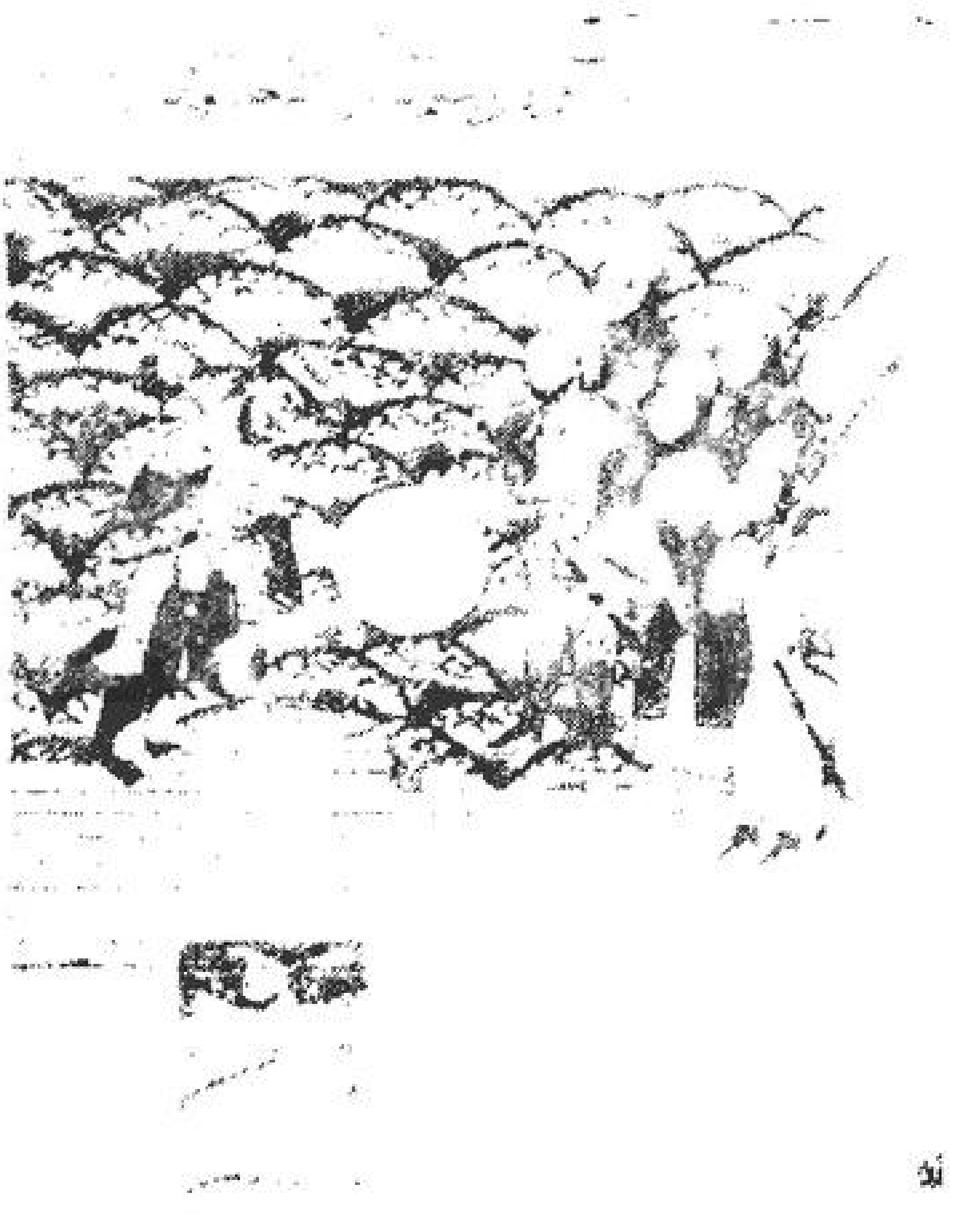
ويتجلى رسم التلال بطريقة محورة جداً فى تصويرة أخرى من المخطوط نفسه تمثل رستم ينقذ حفيده بيزن من البئر الذى كان قد حبس فيه[1] (شكل ٥٣) وقد كثرت الإشارة فى الشعر الفارسى إلى هذه القصة[2] . ومؤداها — كما جاءت فى الشاهنامة — أن بيزن أغراه أحد القواد بالاتصال بمنيزه ابنة افراسياب ملك توران وعدو الإيرانيين اللدود[3] . ولما علم افراسياب بحب ابنته لبيزن

(١) المرجع نفسه .

(٢) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام . جزء ١ صفحة ٢٣٨ حاشية .

(٣) يعتبر افراسياب بطل الطورانيين فى حروبهم ضد الفرس مدى ٢٧٠ عاما . وينظر إليه الإيرانيون على أنه أحد الأرواح الشريرة الثلاث التى أصابت إيران بأعظم الكوارث والأحزان وهما الضحاك والإسكندر المقدونى الذى يسمونه اللعين .

أمر أن يغل بالأغلال الثقيلة ، وأن يحبس فى بئر مظلمة يسد رأسها بحجر ضخم ثقيل ، وأمر بمنيزه أن تخرج إلى الصحراء لتلازم صاحبها ذليلة مهينة .



شكل ٥٣ — رستم ينقذ حفيده بيژن من البئر . تصويرة من شاهنامه بمكتبة طوبقابوسراى فى استنبول . شيراز سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧١ / ١٣٧٢ م) .

وتصدى رستم لإنقاذ بيژن ، فتنكر فى زى التجار ، وذهب بصحبة سبعة من القواد إلى بلاد أفراسياب . وبعد لأى ، استطاع أن يصل إلى البئر بمعونة منيژه . وعجز القواد السبعة مجتمعين عن أن يرفعوا الحجر عن رأس البئر ، وحينئذ تقدم رستم فنحاه وحده ! ثم اطلع فى البئر إلى بيژن وتشفع إليه أن

يصفح عن جرجين — وهو القائد الذى كان قد غرر به وأغراه على الاتصال بمنيزه ليوقع به فى يد أفراسياب ... فعفا عنه . فدلى الوهق واستخرجه من البئر (١) .

ويشاهد فى التصويرة رستم بعد أن نحى الحجر الضخم عن رأس البئر ينظر إلى بيزن مقيداً بالأغلال فى قاع البئر : ويقف أمام رستم خمسة من القواد يحمل بعضهم السيوف .

ويغلب على هذه التصويرة طابع التحوير والزخرفة والبعد عن المنطقية : فمن جهة ترسم التلال على هيئة أقواس ترتب ترتيباً منتظماً ، ويخرج من كل منها زخرفة نباتية ، كما يمثل الحجر الذى كان يغطى رأس البئر على هيئة دائرة تقع فى وسط الصورة . ومن جهة أخرى يظهر قاع البئر على هيئة قطاع رأسى حتى يمكن أن يشاهد بيزن ملقى فيه .

وهكذا باستعراض تصاوير هذه المخطوطات نلاحظ أن التصوير الإسلامى الذى كان يتمثل فى النصف الأول من القرن السابع عشر فى مدرستين رئيسيتين هما المدرسة العربية والمدرسة المغولية قد أخذ يتجه فى إيران نحو أسلوب وطنى جديد يجمع بين الأسلوبين القديمين جمعاً موفقاً .

وقد صار هذا الأسلوب أساساً لتطور التصوير الإيرانى إلى ذروة إتقانه وروعته فى العصر التيمورى ، ولتطور المدارس التالية لا فى إيران فحسب ، ولكن فى جميع أنحاء العالم الإسلامى .

وربما كان من الخطأ أن ينسب التطور إلى هذا الأسلوب الجديد إلى مدينة واحدة ، أو إلى إقليم بعينه : ذلك أنه ليس من شك فى أن كثيراً من المدن قد أسهمت بدورها فى نشأته وظهوره .

ولقد اصطلح على تسمية هذا الأسلوب الجديد باسم المدرسة التيمورية :

(١) المرجع نفسه جزء ١ صفحة ٢٣٨ — ٢٥٠ .

وذلك لأنه قد صادف ظهوره دخول تيمور فى إيران ، وإخضاعه لها من جهة ، ولأن هذه المدرسة قد ازدهرت تحت حكم خلفائه التيموريين من جهة أخرى .

غير أنه يجب أن نلاحظ أن نشأة هذه المدرسة سابقة للفتح التيمورى : إذ أن تيمور لم يفتح تبريز إلا فى سنة ١٣٨٦ م ، وشيراز فى سنة ١٣٩٣ م ، وبغداد فى سنة ١٤٠١ م ؛ فى حين أن هذا الأسلوب قد ظهرت بذوره بشكل واضح فى تصاوير مخطوطة شاهنامة استنبول التى تم نسخها فى شيراز فى سنة ١٣٧٠ / ١٣٧١ م أى قبل فتح تيمور بحوالى عشرين سنة ؛ فضلا عن أن نشأة هذه المدرسة قد تمت على مراحل استطعنا تتبعها بعض الشىء منذ المدرسة المغولية ، وفى الوقت نفسه متصلة بالظروف الداخلية العامة فى إيران نفسها .

ومع أن المدرسة التيمورية يمكن اعتبارها متطورة عن المدرسة المغولية فإن التصويرة المرسومة بحسب المدرسة التيمورية قد صارت تختلف اختلافا تاما عن التصويرة المغولية .

ففى حين أن الصورة المغولية تتألف من مقدمة ومؤخرة غير متصلتين ، والمقدمة تمثل الأرض ، وتشمل حيزا ضيقا فى أسفل التصويرة ، والمؤخرة تمثل السماء ، وتوحى بالعمق والامتداد إلى ما فوق الإطار العلوى ، فإن الصورة التيمورية — على العكس — تتسع فيها المقدمة بحيث تشمل السطح كله تقريبا ، وتنكمش المؤخرة بحيث تكاد تختفى تماما ، وتفقد أى مظهر من مظاهر الامتداد ؛ وهكذا ينعدم فى التصويرة التيمورية التعبير عن المساحة أو العمق أو ما يسمى بالبعد الثالث ، فهى مسطحة كقطعة النسيج المزركشة .

ومن جهة أخرى يلاحظ أن فى الصورة المغولية تتركز العناية على الإنسان فهو العنصر الرئيسى فيها وهو يقف على المقدمة ، ولكنه يشغل معظم سطحها . ومع ذلك فلا يتمثل عادة فيها إلا عدد قليل جدا من الأفراد .

أما فى الصورة التيمورية — فإلى جانب العناية بالإنسان نفسه — يعنى ببيئته

و بمحيطه و بالوضع الذى يعيش فيه ، و بالطبيعة ومناظرها ، ومن ثم رسم الإنسان صغيرا نسبيا ، ولم يشغل إلا جزءا صغيرا من سطح التصويرة ، كما كثر عدد الأفراد .

و بالإضافة إلى ذلك كانت الأشياء ترسم فى الصورة المغولية بروح قريبة من الواقع نسبيا . ولكن فى الصورة التيمورية — التى أصبحت مسطحة لاتوحى بالعمق — كانت العناصر المختلفة ترسم بطابع زخرفى متأنق ، وكانت هذه العناصر توزع على سطحها توزيعا فيه تناسب وتوازن وزخرفة ، وكانت أرضية التصويرة تكسوها وحدات زخرفية متشابهة من أزهار وأفرع نباتية محورة توزع توزيعا منظما ، وكانت العمائر والأثاث تغطيها زخارف هندسية ونباتية دقيقة محورة ، وكانت الوحدات الطبيعية من أشجار وتلال ومياه ترسم بطريقة اصطلاحية ، وكانت الصخور ترسم على هيئة الاسفنج ، وكانت التصويرة تلون بألوان ساطعة وغير طبيعية وغير متدرجة .

وفضلا عن ذلك فإن الموضوعات فى التصويرة المغولية يغلب عليها طابع القسوة والعنف والكآبة والحزن لا سيما وأن أغلبها يمثل الصراع والحروب وسفك الدماء والمناحات . أما الصورة التيمورية ففيها ميل نحو تمثيل مسرات الحياة ، ومجالس الطرب ، والمناظر الغرامية ، ومحاسن الطبيعة ، ومناظر القصور ، ومجالس الأمراء ، وبلاط السلاطين ، والمتع المختلفة : بما فى ذلك المتع الروحية كمجالس الدراويش والمتصوفة ، ومساجلات العلماء ، ودروس الوعاظ . وحتى حينما تمثل موضوعات بعض الصور مناظر الحروب أو سفك الدماء وما أشبهها من موضوعات القسوة والألم فإن هذه الموضوعات كانت ترسم فى معظم الأحيان بروح بعيدة عن الحزن والألم والقسوة .

ولقد انتشرت المدرسة التيمورية فى أنحاء إيران فى القرن الخامس عشر : ذلك أنه فى المدن المختلفة زوقت كثير من المخطوطات الفارسية بتصاوير يتمثل فيها

خصائص هذه المدرسة . ونظراً إلى الوحدة الثقافية التى انتظمت إيران فى ذلك الوقت ، وإلى انتقال المصورين من مدينة إلى أخرى ،ومن راع إلى آخر فإن هذه التصاوير تكاد تتفق جميعاً فى خصائصها العامة ، وذلك برغم اختلاف أماكن تصويرها .

ولقد وصلنا مخطوطات مزوقة بحسب المدرسة التيمورية تنسب إلى مدن مختلفة مثل بغداد وتبريز وشيراز وهراة وغيرها . وعلى الرغم من أن تصاوير هذه المخطوطات تتفق عادة فى الخصائص العامة ، فإنها تمثل فى بعض الأحيان أساليب إقليمية مختلفة .

الفصل العاشر

التصوير في عصر آل جلائر

لعب آل جلائر الدور الأكبر فى القضــاء على سلطان المغول فى إيران والعراق ، ومن ثم ورثوا الجزء الأكبر من الأراضى المغولية ، ونعنى بذلك العراق وغرب إيران : ذلك أن رأس هذه الأسرة تاج الدين شيخ حسن بزرك ابن حسين استطاع أن يسيطر على حكم العراق متخذاً بغداد عاصمة له ، كما أن ابنه أويس الذى خلفه على العرش فى سنة ٧٥٧ هـ (١٣٥٦ م) نجح فى ضم اذربيجان وتبريز فى سنة ٧٥٩ هـ ، ثم الموصل وديار بكر فى سنة ٧٦٦ هـ . وعلى الرغم مما خاضه آل جلائر من حروب ، وما تعرض له حكمهم من قلاقل — لا سيما منذ قدوم تيمور إلى الشرق الأوسط فقد استطاعوا أن يحتفظوا بولاياتهم أو على الأقل ببعضها حتى الربع الأول من القرن الخامس عشر بعد الميلاد.

ولقد عرف آل جلائر بعنايتهم بالفنون ، ورعايتهم للفنانين : إذ كان بلاطهم فى بغداد وتبريز وغيرهما موئلا ينشأ فيه نوابغ رجال الفن ، ثم ينتشرون فى أنحاء إيران ، بل إن بعض السلاطين الجلائريين أنفسهم قد تعلموا التصوير وزاولوه .

ولقد ذكر دوست محمد فى مقاله عن التصوير أن الأستاذ شمس الدين المشهور قد تعلم فنه تحت رعاية السلطان أويس (١٣٥٦ — ١٣٧٤ م) . ولقد أشار دولتشاه إلى أن هذا السلطان كان ماهراً فى رسم الأشخاص ، وأنه أمد الأستاذ عبد الحى تلميذ شمس الدين بكثير من معلوماته الفنية . ولقد نبغ الأستاذ عبد الحى فى رعاية السلطان أحمد (١٣٨٢ — ١٤١٠ م) وتفوق على سائر

الفنانين ، كما أشرف بدوره على تعليم السلطان أحمد نفسه أصول التصوير . وقد ألم هذا السلطان الجلائرى بكثير من الفنون : إذ أجاد التصوير والتذهيب والخط إلى جانب قدرات فنية وأدبية أخرى كثيرة ؛ وجاء فى المصادر الأدبية أنه قام بتزويق مخطوط من أبو سعيد نامه . وعندما استولى تيمور على بغداد أخذ معه الأستاذ عبد الحى المصور إلى عاصمته سمرقند حيث قضى باقى عمره[(١)] .

ولقد ظلت هذه البلاد منبتاً صالحا للفنانين فى أعقاب حكم آل جلائر . ومن المعروف أن بايسنقر ميرزا أمير هراة قد استقدم من تبريز الأستاذ سيد أحمد النقاش وخواجه على المصور والأستاذ قوام الدين المجلد وفريد الدين جعفر الخطاط ، وأسند إليهم القيام ببعض الأعمال الفنية[(٢)] .

وليس من شك فى أن بلاط آل جلائر سواء فى بغداد وفى تبريز كان له فضل كبير فى تطور التصوير ، وفى تكوين المدرسة التيمورية . ولقد سبق أن لاحظنا بذور هذه المدرسة فى بعض التصاوير التى تنسب إلى تبريز فى القرن الرابع عشر[(٣)] .

وتتضح خصائص المدرسة التيمورية بصورة بدائية فى تصاوير نسخة فارسية من كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى محفوظة بالمكتبة الأهلية فى باريس[(٤)] وترجع إلى سنة ٧٩٠ هـ (١٣٨٨ م) . وتنسب هذه النسخة إلى تبريز

---

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, p. 184.

(٢) المرجع نفسه صفحة ١٨٥ .

(٣) انظر صفحة ٢٤٧ .

(٤) Supp. Persan 332.

اعتماداً على أنها مكتوبة بخط النستعليق الذى كان أول ظهوره فى ذلك الوقت فى تبريز[١] .

وعلى الرغم مما تتميز به الكتب العلمية أو الشبيهة بالعلمية من روح المحافظة والتقليد فى اتخاذ التصاوير التى توضح متونها وفى نقلها من الكتب الأقدم فإنه يلاحظ أن تصاوير هذه المخطوطة يتمثل فيها الطابع العام المدرسة التيمورية : ذلك أننا نلاحظ اختفاء الخلفية التى تعبر عن السماء بحيث حلت محلها أرضية ترصعها حزم من الحشائش مرسومة بأسلوب زخرفى محور وموزعة توزيعاً منظماً كما هى الحال فى المدرسة التيمورية .

ومع ذلك فلا تزال هذه التصاوير تمت بصلة وثيقة جداً إلى المدرسة المغولية : وذلك من حيث مراعاة الاختصار ، وإهمال التفاصيل ، وكبر حجم الأشخاص نسبياً ، وضيق المقدمة ، ووضوح الانفصال بين المقدمة والمؤخرة ، والميل إلى رسم الحادثة الرئيسية فى الجزء الأسفل من التصويرة .

وتتمثل هذه المظاهر فى تصويرة من المخطوط تمثل انتاج الفلفل الأبيض[٢] . ويتجلى فى هذه التصويرة التعبير عن بعض الحركة على الرغم من خلو الأوجه من العواطف والأحاسيس .

ويمت بصلة وثيقة إلى هذا المخطوط نسخة مزوقة من جامع التواريخ للوزير رشيد الدين محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس أيضاً[٣] . وعلى الرغم من أن هذه النسخة غير مؤرخة ولا يعرف مكان تزويقها فإنها ترجح نسبتها إلى تبريز فى حوالى

---

(١) E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale, p. 79, pl. XXX; Musulman Painting, pls LXVIII-LXXI; A.U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p 1838, V, pl. 846 A,B.

(٢) A. U. Pope, A Survey of Perian Art, V, pl. 846 A.

(٣) رقم Supplement persan 1113 . انظر صفحة ١٢١ .

تاريخ مخطوط عجائب المخلوقات الذى سبقت الإشارة إليه أو بعد ذلك بقليل . وذلك على أساس التشابه بين تصاوير المخطوطين من حيث رسوم الأشخاص وهيئتها ، والتصميمات المبسطة ، وطريقة رسم الخلفيات ، وغير ذلك من التفاصيل (١) .

وتتمثل فى تصاوير هذه المخطوطة خصائص المدرسة التيمورية فى بداية مراحلها . ومن ثم فإن الرسوم والزخارف تعوزها الدقة والتأنق بصفة عامة ، كما أن رسوم الطبيعة خالية من التفاصيل ، ثم إن الرسوم الآدمية لا تزال كبيرة الحجم نسبياً .

ويمكن أن نلاحظ هذه الخصائص فى تصويرة من هذا المخطوط تمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق (٢) [شكل ٥٤] ويشاهد فيها السلطان جالساً على عرشه يمسك بيده كأساً صغيرة ، وحوله يقف بعض أفراد حاشيته ، وأمامه يجلس موسيقى يعزف على العود ؛ وفى مقدمة التصويرة خوان عليه ثلاث قنينات .

ومن الملاحظ أن المصور هنا قد اقتصر على رسم شجرة واحدة ، كما حاول مراعاة قواعد المنظور فى رسم قوائم الخوان وإن أغفل رسم القائم الرابع ؛ وبالإضافة إلى ذلك كسا الثياب والعرش والآنية بزخارف نباتية مذهبة .

---

(١) E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale, pp. 75 - 78, pls, XXIII-XXVIII ; Musulman Painting, pls. LIX-LXV ; Les Peintures, pls, XIII-XX ; A. Sakisian, La Miniature Persane, p. 28, pl. XXI, Figs. 29, 30 ; A.U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1839, pl. 850 A, B ; Les Arts de l'Iran, l'Ancienne Perse et Bagdad, Bibliothèque Nationale, Paris, p. 147-148.

الدكتور زكى محمد حسن : التصوير فى الإسلام عند الفرس صفحة ٣٥ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠٧ و ٨٠٨ و ٨١١ مكرر .

(٢) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, pl. 850 A.

ومن السهل أن نستشف في استخدام الألوان غير الطبيعية ، وفي طريقة رسم الشجرة بما عليها من أزهار ، وفي الزخارف المذهبة ، وفي ترصيع الأرضية بمجموعات



شكل ٤٥ — مجلس طرب في الهواء الطلق . تصويرة من مخطوط من جامع التواريخ للوزير رشيد الدين بالمكتبة الأهلية في باريس (رقم Supplement persan 1113). أواخر القرن الثامن الهجري (أواخر القرن الرابع عشر الميلادي) .

من الحشائش المرسومة رسما محوراً : من السهل أن نستشف في هذا كله أصول المدرسة التيمورية التي سوف تبلغ أوجها في القرن الخامس عشر .

ويجلس السلطان هنا على عرش صيني تزخرفه رسوم صينية . ونقابل هذا العرش نفسه تقريبا فضلا عن تصميم قريب جداً في تصويرة أخرى تمثل

كيخاتو سلطان المغول فى إيران ينفر فى أسر القواد الثائرين الذين كانوا سبباً فى قيام فتن خطيرة فى البلاد عقب وفاة أخيه أرغون (١).

ويشاهد فى التصويرة أحد هؤلاء القواد يركع أمام الملك الذى يجلس على العرش الصينى ، فى حين يقف الآخرون فى يمين التصويرة . وفى مقدمة التصويرة خوان عليه قنينات كبيرة يهم أحد الخدم برفعها . وإلى جانب الخوان قدر كبيرة جميلة .

وقد استخدم المصور لوناً أزرق باهتاً للتعبير عن السماء ، ولوناً أصفر برتقاليا لتمثيل الأرض . ومن الملاحظ أنه استخدم درجات مختلفة من اللون الأزرق ؛ ولكنه اقتصر على استعمال درجة واحدة فى سائر الألوان الأخرى تقريباً .

وفى المخطوط تصويرة قريبة الشبه من حيث التصميم تمثل السلطان غازان على عرشه ، وإلى جانبه زوجته (٢) ؛ وعلى يسار العرش أربع نساء يضعن على رءوسهن قبعات فيها ريش طويل ، وأمام العرش ستة رجال يلبس ثلاثة منهم قبعات مغولية ، ويحمل أحدهم إناء . وفى أسفل التصويرة إلى اليسار منضدة عليها قنينات الشراب .

وقد أغفل المصور هنا التراصف تماماً فرسم العرش فى جانب التصويرة ؛ كما أنه لم يبذل عناية كبيرة فى رسم الطبيعة تحت التصويرة تماماً من رسوم الأشجار .

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١١ مكرر .

E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale, Pl. XXVII'.

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠٧ مكرر .

A. Sakisian, La Miniature Pesaue, Fig. 30.

غير أن الوحدات الطبيعية ترسم بعناية أكبر فى تصويرة أخرى فى المخطوط نفسه تمثل السلطان أوجتاى جالساً فى خيمته بين ولديه ، وأمامه ثلاثة رجال من حاشيته[١] .

وقد عنى المصور هنا برسم الوحدات الطبيعية بدقة وعناية ، فرسم فى مقدمة التصويرة عدة مجموعات من الأزهار الجميلة المتنوعة ، وزين الخلفية بعدد من الأشجار المزهرة المرسومة بإتقان وبروح زخرفية متأنقة . ومن المعروف أن هذه الظاهرة من خصائص التصوير التيمورى فى القرن الخامس عشر .

ومن الملاحظ أن السلطان يجلس داخل خيمة مغولية الطراز . على أن الروح المغولية تتجلى بشكل واضح فى التصاوير التى تمثل موضوعات حربية . ومن ذلك تصويرة تمثل معركة حربية[٢] .وهذه التصويرة تشتمل على كثير من العناصر المغولية مثل العناية بالتعبير عن الطابع الحربى العنيف ، ورسم التفاصيل المغولية كالثياب ، وتركيز العناية على الرسوم الآدمية ورسوم الكائنات الحية ، و إهمال الرسوم الطبيعية .

ومع ذلك فالصورة تمثل بعض الخصائص « التيمورية » مثل ارتفاع الأفق ، وانعدام المستويات ، وترصيع الأرضية بالحشائش المرسومة رسماً محوراً والموزعة توزيعاً مرتباً .

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠٨ مكرر .

A. Sakisian, La Miniature Persane, Fig. 29 ; E. Blochet, Musulman Painting, pl. 61.

A. U. Pope, A Survey of Persian Art, pl. 850 B. (٢)

وثمة مخطوطة أخرى من كتاب جامع التواريخ تمثل تقريباً نفس المرحلة المبكرة من المدرسة التيمورية، وتنسب — بناء على المقارنة بينها وبين تصاوير المخطوطة السابقة — إلى تبريز فى أواخر القرن الرابع عشر . وهذه النسخة ذات حجم كبير (٢٣×٤٣سم) ، ومعظم تصاويرها موزع بين كيفوركيان H. Kevorkian فى نيويورك وإميل تباغ Emile Tabbagh فى باريس[١] . ومن الملاحظ أن هذه التصاوير غير متساوية القيمة ، وبعضها ردىء ، كما أن مجموعة منها قد ضمت إلى المخطوط فى العصر الحديث ، ولا تمت إليه بأية صلة . وقد وجد على صفحة من هذه الصفحات التى ضمت إلى المخطوط تاريخ ٧١٨هـ (١٣١٨ م) ، مما يدل على أن هذه المجموعة ترجع إلى عصر أقدم وأنها كانت تؤلف جزءاً من مخطوط آخر أو أنها منقولة حديثا من نسخة قديمة . وتتفق هذه التصاوير مع تصاوير نسخة جامع التواريخ المحفوظة فى جامعة ادنبرة فى أسلوب رسم الثياب[٢] . والحق أن هذه التصاوير تمثل أسلوب المدرسة المغولية .

أما التصاوير الأصلية فإنها قريبة الشبه من تصاوير جامع التواريخ المحفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس . وتتضح فى هذه التصاوير خصائص المرحلة المبكرة من المدرسة التيمورية إذ تتسع المقدمة ، وتنكمش الخلفية ، وتختفى المستويات ، وترصع الأرضية بالحشائش الصغيرة المرسومة رسما محوراً، والموزعة بترتيب ونظام، وتختفى من التصويرة — بصفة عامة — التعبير عن العمق ، وتصبح مسطحة . ومع ذلك فالأشخاص لاتزال قليلة وكبيرة نسبيا ، ورسوم الوحدات الطبيعية فى بداية مراحلها بعيدة عن التأنق والدقة ، والألوان منفصلة وغـــير متداخلة ، والتصميمات مبسطة .

---

(١) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1839, V. pls. 845, A, B, 847-9.

(٢) المرجع نفسه لوحة ٨٢٩ ؛ Dimand, A Hand-book of Moh. Decorative Arts, Fig. 3 ; Laurence Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, No. 28, p. 35.

وعلى الرغم من ضعف الرسم فى معظم الأحيان ، فإن استخدام الألوان المشبعة القليلة ، والمهارة فى توزيعها بجمال وتوازن ، وتحقيق التوازن بينها قد أضفت على التصاوير حيوية ، ولفتت الأنظار عن قبح الرسم وتكلف الحركات.

وفى كثير من الأحيان يتخذ المصور مسرحه على هيئة منطقة جبلية قد رسمت صخورها على هيئة دخان كثيف ينتشر فى الفضاء .

وتتضح هذه الظاهرة فى تصويرة فى مجموعة كلكيان kelekian تمثل شخصين مع عنقق (١) . وتقرب هذه التصويرة ـ بصفة عامة ـ من بعض تصاوير كليلة ودمنة المحفوظة فى مكتبة الجامعة فى اسطنبول (٢) . ولاسيما فى تطويل الأشخاص .

على أن المهارة فى استخدام الألوان الجميلة وتوزيعها تتجلى فى تصويرة أخرى من المخطوط فى مجموعة كيفوركيان Kevorkian ، وهى تمثل بوذا ينبىء عن نبى آخر (٣) . وقد استطاع المصور هنا أن يعبر عن القصة بأقل ما يمكن من الأشخاص والعناصر وعلى الرغم من الأوضاع الجامدة، والحركات المتكلفة فقد أضفت الألوان على التصويرة كثيرا من الحيوية والروعة . ولقد كان الفنان موفقا فى تمثيل التقاسيم الهندية .

وتظهر الألوان المشبعة فى تصويرة أخرى كانت فى مجموعة تباغ Tabbagh تمثل موسى يضرب بعصاه عقب المارد عوج (٤) . ويقتصر الفنان هنا على استخدام عدد قليل من الألوان دون تدريج ، ولكنه يوزعها بمهارة و براعة بحيث يحقق تأثيرا غاية فى القوة والعظمة .

---

(١) نوع من الطير. A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 845 A.

(٢) انظر صفحة ٢٥٦ .

(٣) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 847

(٤) المرجع نفسه لوحة ٨٤٩ .

وبالإضافة إلى ذلك تشتمل التصاوير التى تمثل مناظر داخلية أيضاً على خصائص المدرسة التيمورية فى بداية مراحلها . ومن ذلك مثلا تصويرة تمثل معاوية وصحابة النبي صلى الله عليه وسلم (١) . ويتضح فيها العناية بزخرفة الأسطح بالزخارف الهندسية . كما حرص المصور على أن يرينا جزءاً من حديقة وشجرة مزهرة خلال نافذة مفتوحة فى الحائط الخلفى . غير أن التصويرة يعوزها الحيوية والتنويع : ذلك أن الأشخاص لهم أوجه مرسومة رسما اصطلاحيا متشابها ، وقد بعضهم أيادي ممثلة بطريقة محورة متماثلة مما يضفى على التصويرة جوا من الجمود وروح الملال .

ومع ذلك فإن تصاوير هـذه المخطوطة — شأنها شأن تصاوير المخطوطة السابقة من الـكتاب نفسه — تمثل بصفة عامة مرحلة مبكرة من مراحل المدرسة التيمورية ، وتشتمل على بذور سوف تنمو وتزدهر بسرعة مذهلة بحيث تتجلى بصورة ناضجة قبل نهاية القرن الرابع عشر .

ولقد تمثلت خصائص المدرسة التيمورية فعلا على مستوى عال فى تصاوير مخطوطة تشتمل على ثلاث منظومات من خمسة خواجو كرمانى (١) محفوظة بالمتحف البريطانى (٢) . ويستفاد من التوقيع الموجود على منظومتين من هذه المنظومات الثلاث أن المخطوط قد نسخه الخطاط الذائع الصيت مير على التبريزى فى بغداد

---

(١) المرجع نفسه لوحة ٨٤٨ ب .

(٢) انظر ص ١١٧ .

(٣) Migeon, Manuel, I, p. 152 ; Martin, La Miniature Persane, pl. XXVII, Figs. 38-39 ; E. Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, pl. 35 ; A.U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1841, V, pl. 856 A ; Douglas Barret, Persian Painting, pls. 8-9.

الدكتور زكى محمد حسن : التصوير فى الإسلام عند الفرس ص ٣٨ — ٤٠ ؛ فنون الإسلام صفحة ١٧٩ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١٣ — ٨١٦ مكرر .

فى سنة ٧٩٨ هـ (١٣٩٦ م) [١]. ويضم المخطوط تسع تصاوير تشتمل واحدة منها على توقيع «جنيد نقاش السلطانى» [٢] الذى ذاع صيته فى عصر السلطان أحمد (١٣٨٢ — ١٤١٠ م)، والذى تتلمذ على الأستاذ شمس الدين المصور حسب ما ذكره دوست محمد فى مقاله [٣]. وليس هناك ما يدعو إلى الشك فى نسبة سائر التصاوير إلى هذا المصور.

وتتضح فى هذه التصاوير خصائص المدرسة التيمورية فى نضجها. ويستشف منها أن المصور الإيرانى قد بلغ مستوى رفيعاً من حيث الصنعة: إذ ألم بأصول تزويق المخطوطات، وبرع فى استخدام الألوان، وفى توزيعها توزيعاً متناسقا جميلا، واستطاع أن يتحكم فى يده بحيث رسم الخطوط المنسابة الرشيقة، والزخارف الدقيقة، وأتقن تصوير أنواع النبات والزهور، والطيور المحلقة فى الهواء، والعمائر الأنيقة.

كما يلاحظ أن المصور قد استطاع أن يعبر بالتصوير عن نفس الإحساس الذى يتمثل فى الأدب الفارسى، ومن ثم كانت هذه التصاوير معبرة بصدق عن الأحاسيس والمعانى التى يصورها الشعر الفارسى.

وعلى الرغم من أن هذه التصاوير تدل على أن المصور قد أحب الطبيعة، وعنى بتصويرها، وبالتعبير عن أحاسيسه إزاءها فإنه من الواضح أن المصور لم يتقيد بتمثيل مناظر الطبيعة وعناصرها تمثيلا حرفيا، ولكنه تصور أولا كل عنصر

---

(١) يستفاد من التوقيع على منظومة هماى وهمايون أنها تم نسخها فى بغداد فى يوم الأحد ٤ ربيع الثانى سنه ٧٩٨ هـ (١٦ يناير سنة ١٣٩٦ م) وعلى كالتانه أنها نسخت يوم ٢٨ جمادى الأولى سنة ٧٩٨ هـ (١٠ مارس سنة ١٣٩٦ م).

(٢) Martin, Miniature Painting, p. 40.

«السلطانى» نسبة إلى السلطان أحمد.

(٣) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson, Basil Gray, Persian Miniature Painting, p. 185.

على حدة ، وتمثله فى خياله على هيئة زخرفية جميلة ، ثم كون من العناصر جميعها كلا متناسقا ، ووحدة متكاملة .

وتتجلى هذه المميزات بشكل واضح فى تصويرة من هـذا المخطوط تمثل الأمير هماى وقد امتطى صهوة جواده ، وأقبل إلى مدخل قصر الأميرة همايون وهى تطل عليه من شرفة فى أعلى القصر(١) [شكل ٥٥] .

ويتضح فى هـذه التصويرة العناية برسوم العمائر ، وكسوتها بالزخارف الدقيقة المتأنقة التى تعبر عن الثراء ، وعن روح الإعجاب به ، وفى الوقت نفسه تتناسب مع ما يحف بها من مناظر طبيعية جميلة رسمت بنفس الروح والطابع والإحساس بحيث تتعاون مع حركة رأس الأميرة و إشارة يد الأمير فى التعبير عن الحب المتبادل بين الفتى والفتاة ؛ ذلك أن الأشجار الوارفة ، والأغصان المتمايلة ، والأزهار المتنوعة ، والطيور المحلقة توحى جميعها بإحساس شاعرى بجمال الطبيعة .

ونحس هذه المشاعر الوجدانية فى تصويرة أخرى من المخطوط نفسه تمثل احتفال هماى وهمايون فى حديقة الياسمين(٢) . وتمت هذه التصويرة بصلة إلى تصويرة فى نسخة ممزقة من الشاهنامة تم نسخها فى شيراز فى سنة ٧٩٦هـ (١٣٩٣م) ؛ وتمثل مراودة سوذابه زوجة كيكاوس لسياوخش ابن زوجها(٣) [شكل ٦٤] . وتتفق التصويرتان بصفة عامة فى توزيع العناصر ، وفى بعض التفاصيل : ففى كل منهما شخصان على التخت فى وسط التصويرة ، وسائر الأشخاص موزعة حول التخت توزيعا متراصفا — و إن

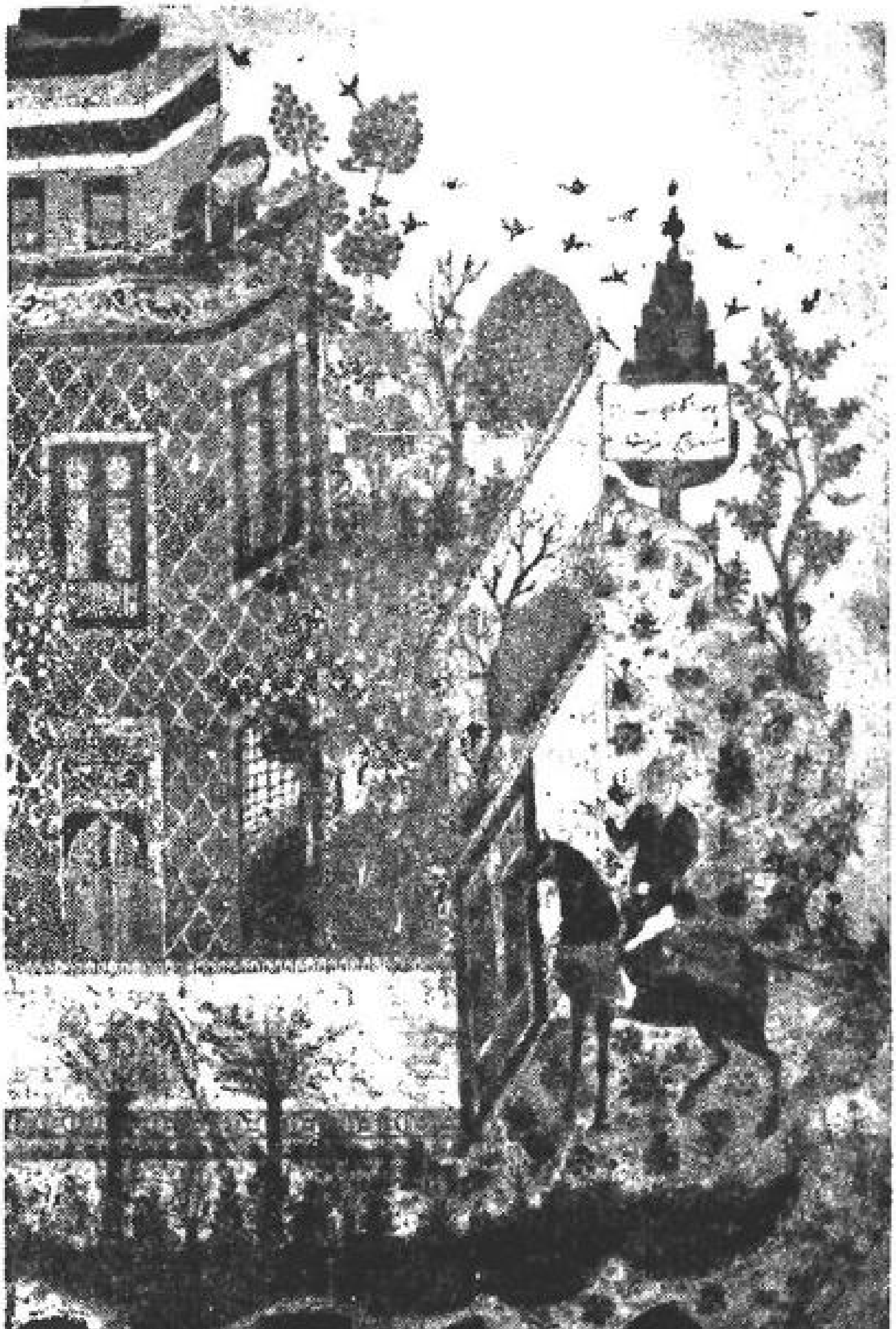
---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١٣ مكرر .

(٢) المرجع نفسه شكل ٨١٤ مكرر .

Dangias Barret, Persian Painting of the Fourteenth Century, pl. 8.

(٣) انظر الفصل التالى .



شكل ٥٥ — الأميرة همايون تطل على الأمير هماي وهو عند مدخل قصرها . تصويرة من مخطوط خواجو كرماني بالمتحف البريطاني . من عمل جنيد نقاش السلطاني . بغداد سنة ٧٩٨ هـ (١٣٩٦ م) .

كان التراصف هنا أقل ظهوراً منه فى تصويرة الشاهنامة — كما أن فى كل من التصويرتين منضدة فى المقدمة عليها ثلاث قنينات ، وعلى يسار التخت سيدة تمسك بيدها مرآة . ومن الملاحظ أن الأفق الذى يرسم على هيئة قوس يظهر فى كثير من التصاوير التى رسمت فى شيراز فى أواخر القرن الرابع عشر .

ومع ذلك فهذه التصويرة متقدمة جداً على تصويرة شيراز من جميع النواحى : ذلك أنها تتميز ببروز الرسوم الآدمية برشاقة وحركة وحيوية ، وبتوزيع مجموعاتها توزيعاً متناسقاً ، وبالتأليف بينها وبين الوحدات الطبيعية تأليفاً منسجماً . وبالإضافة إلى ذلك يتجلى فيها العناية بالتفاصيل ، والدقة فى الرسوم ، والمهارة فى توزيع الألوان ، والمقدرة على التعبير عن نشوة الحب وجمال الطبيعة ، والبهجة بهما .

ولا يقتصر التعبير عن روح البهجة على التصاوير التى تمثل المرح فحسب ، ولكنها تظهر أيضاً حتى فى التصاوير التى تتصل مواضيعها بالعنف أو الصراع . ومن أمثلة ذلك تصويرة تمثل الأمــــير هماى يبارز الأميرة همايون دون أن يتعرف عليها[1] .

ويشاهد الأمير هماى وقد تغلب على الأميرة فأوقعها على الأرض وهم بصرعها فى حين تنحسر الخوذة عن رأس الأميرة فيظهر شعرها . ومما يسترعى النظر أن الحصانين يشتركان هما أيضاً فى الصراع ، فيتحرش كل منهما بالآخر ، ويوشكان على الالتحام معا بدورهما .

وعلى الرغم من أن الموضوع يختص بالمبارزة والصراع فإن التصويرة يسودها الهدوء ، وتغمرها روح البهجة ، وينعدم منها احساس القسوة والعنف . وليس من شك فى أن ذلك يرجع إلى أمور : منها أن المصور رسم وحداته من

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١٣ مكرر .
Douglas Barret, Persian Painting of the Fourteenth Century, pl. 9.

الـكائنات الحية رسما زخرفيا غير واقعى ، وجردها من الثقل والحركة والتجسيم : فيلاحظ مثلا أن الأميرة الواقفة على الأرض تبدو كأنها معلقة فى الهواء ، كما أن الحصانين اللذين يقفزان استعداداً للاصطراع يظهران كأنهما لعبتان جامدتان من الخشب .

ومن جهة أخرى عنى المصور بتمثيل المشاهد الطبيعية تمثيلا يجمع بين الروح الزخرفية والإحساس الشاعرى ؛ ومن الواضح أن الفنان قد شغف بـكل عنصر من عناصر الطبيعة ، ومثله تمثلا زخرفيا يتجلى فيه حبه له وإحساسه بجماله ، ثم جمع بين العناصر جمعا متناسقا مفعما بالإحساس بحسن الطبيعة ، والرغبة فى تأمل تفاصيلها بإمعان وسرور .

ويلاحظ فى هذه التصويرة — شأنها شأن سائر تصاوير المخطوط — أنها تشتمل على بعض عبارات مكتوبة بخط جميل . ولا شك فى أن الجمع بين التصوير وبين العبارات الأدبية المـكتوبة بالخط الجميل يومئ إلى الصلة الوثيقة التى وجدت بين الأدب والتصوير من جهة ، وكذلك بين أسلوب الخط الجميل ، والتصوير الأنيق من جهة أخرى ، ويبدو أن المصور قد شرع بدوره يتخذ أسلوبا دقيقا أنيقا مشابها لأسلوب الخطاط ، وأنه استطاع أن يسيطر على يده سيطرة الخطاط على يده ، وبذلك تيسر له أن ينتج انتاجا يتفق مع الذوق الإسلامى ، وأن يحقق بالتالى ماحققه الخطاط لنفسه من مكانة وإعزاز .

ولم يـكن هذا التطور الرائع للمدرسة التيمورية الذى ظهر فى مخطوطة خواجو كرمانى حالة نادرة فى البلاط الجلائرى أو حتى مقصوراً على هذا البلاط : ذلك أنه تمثل أيضاً فى تصاوير فى مخطوطات مزوقة أخرى ترجع إلى تاريخ مقارب جدا ، ومنها مخطوط يشتمل على مجموعة من الأشعار الفارسية ينسب إلى شيراز

فى سنة ٨٠١ هـ (١٣٩٩م)[١]، ومنها مخطوط آخر — جزء منه محفوظ بالمتحف البريطانى[٢]، وجزء آخر فى مجموعة شستر بيتى[٣] — ترجح نسبته إلى بغداد فى عصر السلطان أحمد جلائر.

و يشتمل المجلد المحفوظ بالمتحف البريطانى من المخطوط الأخير على أربع مؤلفات : كرشاسب نامه[٤] وشاهنشاه نامه[٥] وبهمن نامه[٦] وكشنامه. أما الجزء المحفوظ فى مجموعة شستر بيتى فيحتوى على شاهنامه غير كاملة فقد أولها، ويضم خمس تصاوير.

وقد جاء فى المجلد المحفوظ بالمتحف البريطانى أنه قد نسخه محمد بن سعيد عبد الله. ومن الواضح أن المخطوط كله قد تم نسخه بيد هذا الخطاط نفسه، كما أن تصاويره تمثل أسلوبا واحدا.

و بالإضافة إلى ذلك ورد فى المخطوط أن كشنامة تمت فى شهر صفر سنة ٨٠٠ هـ (نوفمبر سنة ١٣٩٧ م) بفضل خير الملوك ؛ ولا شك أنه يقصد بذلك

---

(١) انظر الفصل الثالى وشكل ٦٥.

(٢) رقم Or. 2780.

(٣) A. Chester Beatty.

(٤) إحدى القصص التى حاكت الشاهنامه ؛ وبطلها كرشاسب أبو أسرة سام. وقد نظمت فيما بين سنتى ٤٥٦ و ٤٥٨ هـ ؛ وهى أكثر القصص التى حاكت الشاهنامه شيوعا ؛ ويقول مؤلفها إنها تحتوى على سبعة آلاف بيت. الدكتور عبد الوهاب عزام : مدخل الكتاب مقدمة لترجمة البندارى للشاهنامه صفحة ٩٤.

(٥) تم نسخها فى ١٤ رجب سنة ٨٠٠ هـ (٣ إبريل سنة ١٣٩٨ م).
Douglas Barrett, Persian Painting of the Fourteenth Century, p. 22.

(٦) تمت فى العشر الأواخر من ربيع الأول سنة ٨٠٠ هـ (١٢ — ٢١ ديسمبر سنة ١٣٩٧ م) المرجع نفسه صفحة ٢٢.

وبهمن نامه قصة تحاكى الشاهنامه وبطلها بهمن بن اسفنديار وهى تصف انتقام بهمن لأبيه من أسرة رستم ومطاردة أفرادها فى الهند وغيرها ونبش مقابرهم فى سيستان. وأبياتها نحو خمسة آلاف. وقد كتبت للسلطان محمود بن ملكشاه السلجوقى الذى ملك سنة ٤٩٨ هـ.

السلطان أحمد جلائر الذى استطاع أن يعود إلى بغداد فى سنة ١٣٩٤ م — بعد أن كان قد لجأ إلى مصر أمام غزو تيمور — والذى استطاع أن يحتفظ ببغداد إلى أن أرغمه تيمور فى سنة ١٤٠١ م على الخروج منها ثانية . ومن ذلك يتضح أن هذا المخطوط قد تم فى بغداد فى سنة ٨٠٠ هـ (١٣٩٧ – ١٣٩٨ م)(١) .

وتتفق تصاوير هذه المخطوطة مع تصاوير مخطوطة خواجو كرمانى : ذلك أنها تمثل تقريباً نفس المرحلة من التطور للمدرسة التيمورية ؛ كما تتميز بغنى الألوان ونقاء الأصباغ ، واستعمال درجات مختلفة من اللون الواحد ، ولا سيما اللون البنفسجى الذى يستخدم بكثرة ، واللون الذهبى الذى يستعمل أحيانا للتعبير عن السماء — كما هى الحال فى تصاوير مخطوطة خواجو كرمانى — وأحيانا أخرى للتعبير عن الأرض .

ومع ذلك تشتمل هذه التصاوير على بعض خصائص أخرى تميزها عن تصاوير مخطوطة خواجو كرمانى ، وفى الوقت نفسه تقربها من أسلوب مدرسة شيراز فى بداية القرن الخامس عشر : مما يدل على الصلة الوثيقة والتأثير المتبادل بين فنانى شيراز وفنانى البلاط الجلائرى فى بغداد وتبريز(٢) . ومن هذه الخصائص قلة العناية بالتفاصيل فى رسوم المناظر الطبيعية ، وتصوير الآدميين بحجم كبير نسبياً ، وتركيز العناية على العناصر الرئيسية مع الإيحاء إلى باقى العناصر برسم بعض أجزائها ، ومحاولة التعبير عن العمق بتقسيم سطح التصويرة إلى مستويات

---

(١) Laureuce Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pp.62-63, No. 33, pl 31 A ; A.U. Pope, A Survy of Persian Art, III, p 1345, V, pl. 857 ; Douglas Barrett, Persian Painting of the Fourteenth Century, pp 22, 24, pl. 10 ; Eric Schoeder, Persian Miniatures in the Fogg Museum of Art. Harvard University Press, 1942. pp. 51-74.

(٢) يعتمد بعض العلماء على هذا التشابه فى نسبة المخطوطة إلى شيراز . انظر : Douglas Barrett, Persian Painting of the Fourteenth Century, p 22.

بوساطة خطوط ، وتشكيل بعض الصخور عند خط الأفق على هيئة بعض الحيوان والطير[١] .

وتتضح كثير من هذه الخصائص فى تصويرة تمثل بهمن وقد علق فرامرز وهو حى على مشنقة فوق النار ثم أمر بضربه بالسهام[٢] . ومن الملاحظ فى هذه التصويرة أن الفنان يكتفى برسم الأشخاص الرئيسيين فى الحادثة ، ثم يرسم بعض أجزاء توحى إلى المشاهد بسائر العناصر : مثل رسم أعلى العلم الذى يوحى بتخيل فارس يحمله ، ثم إلى تخيل كوكبة من الفرسان تتبعه .

ولقد استخدم هنا اللون الذهبى فى إحدى درجاته لتمثيل السماء ، وفى درجة ثانية للتعبير عن الأرض ، وفى درجة ثالثة لتمثيل اللهب . وقد استغل المصور هذا اللون بدرجاته المختلفة للتعبير عن الإحساس السائد والمشاعر المختلفة ، وذلك بالإضافة إلى الاعتماد على رسم حركات الجسم كما يتجلى فى وضع الملك إصبعه فى فمه علامة التعجب ، وهذه من الحركات المعبرة فى الفن الفارسى .

ونشاهد هذه الحركة نفسها فى تصويرة أخرى فى المخطوط نفسه تمثل بهرام جور يفوز بتاج إيران بالمغالاة[٣] [شكل ٥٦] . وتروى الشاهنامة — بصدد هذه الحادثة — أنه بعد موت يزدجرد اجتمعت أكابر الفرس ليولوا عليهم ملكا من غير نسله لما نالهم من ظلمه وجوره ، ثم اتفقوا على أن يملكوا عليهم أميراً من الشجرة الكيانية يسمى خُسرو . فلما بلغ الخبر بهرام — وكان عند المنذر — ملك العرب صمم على استرجاع عرش آبائه ؛ فاستعان بالمنذر وجهز جيشاً من العرب ، وتقدم إلى إيران . و بعد مفاوضات بينه و بين الفرس استقر الرأى على

---

(١) انظر الفصل التالى .

(٢) Douglas Barrett, Persian Painting of the Fourteenth Century, pl. 10

(٣) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XXXI B.

أن يتولى العرش من يستطيع أن يصل إليه من الأميرين دون سبعين ضاريين ؛ ومن ثم نصبوا تختاً ، ووضعوا عليه التاج وزينة الملك ، وشدوا إلى قائمتي التخت سبعين ضاريين مجوّعين . فتناول بهرام الجرز ، وأقدم على السبعين كأنه ركن من جبل ؛ فوثب إليه أحد السبعين فتلقاه بجرزه ، وضربه على أم رأسه فخر كأنه خباء مقوض ؛ ثم أقبل إلى السبع الآخر وضرب جبهته وتخنه فخر أيضاً . فعندئذ



شكل ٥٦ — بهرام جور يفوز بتاج إيران بالمغالبة .
من مخطوط بالمتحف البريطاني (رقم Or. 2780) . بغداد
سنة ٨٠٠ هـ (١٣٩٧/١٣٩٨ م)

تناول التاج وعقده على رأسه ، وتسنم التخت فكان خسرو أول من حياه بتحية الملك (١) .

ويشاهد فى هذه التصويرة بهرام يهم بضرب السبع الضارى الثانى الذى يتحفز للهجوم عليه بعد أن قضى على السبع الأول ، فى حين يمتطى خسرو صهوة جواده وينظر إليه وقد وضع إصبعه فى فمه متعجباً .

وقد وزع المصور هنا عناصره على هيئة دائرة تقريباً حول شجيرة مزهرة جميلة فى وسط التصويرة . كما حاول التعبير عن العمق بتقسيم السطح إلى مستويات، ثم استطاع أن يحقق التقصير فى تصوير الحصان الذى يركبه خسرو فى وضع مواجه .

ومن الملاحظ أن العناية تتركز هنا على الحادثة الرئيسية مع إغفال التفاصيل ، كما يرسم بعض الأشخاص كأنهم مشاهدون للحادثة من خلف صخور خط الأفق التى يتمثل بعضها على هيئة رءوس بعض الطير والحيوان .

ولم يعن المصور بتمثيل المتن بدقة : ذلك أنه صور خسرو على هيئة شاب فى سن بهرام ، فى حين أن القصة تذكر أنه كان رجلا مسنا .

ويلبس بهرام هنا سراويل منتفخة من النوع الذى شاع تصويره فى التصاوير الإيرانية التى ترجع إلى هذا التاريخ .

ولقد استطاع المصور أن يضفى على الرسم بعض الحماسة ويزوده بشىء من الحركة ؛ ويتجلى ذلك فى تعبيره عن حركة بهرام وهو يهم بضرب السبع الضارى الذى يتحفز للهجوم عليه .

على أن الحماسة والحركة تظهران بشكل أوضح فى تصويرة أخرى فى المخطوط نفسه تمثل معركة بين الجيوش الإيرانية والجيوش التورانية (٢) ؛ ويشاهد فيها الجنود يتحاربون بين الشعاب ، وفى مقدمة التصويرة فارسان قد التحما فى صراع مرير .

---

(١) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامه ، ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ٢ صفحة ٧٨ — ٧٩ .

(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XXXI A.

وتتضح مهارة الفنان فى الربط بين الرسوم الآدمية و بين الطبيعة الجبلية من جهة ، وفى الجمع بين المتن و لرسم من جهة أخرى .

ومن الملاحظ أن الخوذات والسلاح والزرد رسمت بالذهب ، وكذلك السماء ، فى حين أن الأرض الصخرية لونت باللون البنفسجى .

و إذا كانت بغداد قد وصلت هذه المرحلة المتطورة من المدرسة التيمورية فليس من شك فى أن تبريز قد عرفت هى الأخرى الأسلوب نفسه من التصوير. ولقد ذكر دوست محمد فى مقاله عن التصوير أنه فى هذه المدينة فى النصف الأول من القرن الرابع عشر قد كشف الأستاذ أحمد موسى الغطاء عن وجه التصوير(١) . ولقد سبق أن أشرنا إلى بعض المخطوطات المزوقة التى تنسب إلى تبريز والتى تضم تصاوير تمثل مرحلة بدائية من المدرسة التيمورية مما يوحى باستمرار هذه التقاليد فى المدينة نفسها فى عهد السلطان أحمد جلائر وما بعده .

ولقد جاء فى مقال دوست محمد المشار إليه أن بايسنقر ميرزا أمير هراة قد استقدم من تبريز بعض المصورين لإنعاش حركة التصوير فى عاصمته(٢) مما يؤكد أن تبريز قد لعبت دوراً كبيراً فى النهضة الفنية التى عرفتها هراة منذ حكم بايسنقر ، وأنها قد أسهمت فى ازدهار المدرسة التيمورية التى وصلت إلى ذروة تطورها فى هذه المدينة .

غير أنه من المعتقد أن تبريز لم تظل مركزاً مهماً للمدرسة التيمورية فى القرن الخامس عشر نظراً لما تعرضت له من ظروف سياسية . ذلك أنه منذ بداية القرن الخامس عشر كانت تبريز تحت سيطرة قرايوسف ثانى أمراء قراقيونلو

---

(١) Dūst Muhammad's Account of Past and Present Painters, Appendix I, in "Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Mintature Painting, p. 184.

(٢) المرجع نفسه صفحة ١٨٥ . انظر أيضاً صفحة ٢٧٥ .

أو أصحاب الشاة البيضاء الذين ظلوا فترة من الوقت حلفاء لآل جلائر . ولقد أرغم تيمور هذا الأمير على الفرار من ولاياته عدة مرات ، غير أنه كان يتمكن من استردادها في كل مرة، وأخيراً استقر فيها بعد وفاة تيمور في سنة ٨٠٧هـ(١٤٠٥م) . ولكنه لم يلبث أن توترت علاقاته مع السلطان أحمد جلائر الذي قام بغزو أذربيجان أملا في القضاء على منافسة قرا يوسف . غير أن هذه الحروب انتهت بهزيمة السلطان أحمد وموته في سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠م) ، وباستيلاء قراقيونلو على بغداد في سنة ١٤١١ م .

ومع ذلك لم تكن الأمور مستقرة تماما لقراقيونلو في تبريز : إذ كثيرا ماتعرضت للقلاقل التي نجمت عن المنازعات الأسرية مما كان يهيىء الفرصة لتدخل التيموريين ، ويكفي أن نعلم أن شاه رخ قد دخل تبريز ثلاث مرات . على أن تبريز ظلت تحت حكم قراقيونلو إلى أن قضى عليهم أوزون حسن أمير آق قيونلو أو أصحاب الشاة البيضاء في سنة ٨٧٤هـ (١٤٦٩ م) ولقد ظل هؤلاء يحكمون تبريز إلى أن استولى عليها الشاه إسماعيل الصفوي في سنة ٩٠٧هـ (١٥٠٢م) .

على أن هذه الظروف لم تقض على المدرسة التيمورية في تبريز وإن عاقتها عن تبوؤ مكان الزعامة في إيران. ذلك أن قراقيونلو قد ظلوا فترة طويلة من الزمن حلفاء لآل جلائر ، ومن ثم فمن المرجح أنهم حافظوا على المدرسة التي تطورت في عهدهم لاسيما وأن هذه المدرسة هي التي سادت في إيران كلها طوال القرن الخامس عشر .

ولقد وصلنا دليل مادي من تبريز يشهد بصلتها بتقاليد المدرسة التيمورية التي يمثلها مخطوط خواجو كرماني الذي تم تزويقه في بغداد [١] : وذلك هو

---

(١) انظر صفحة ٢٨٢ وشكل ٥٥ .

مخطوط من منظومة خسرووشيرين لنظامي[١] في متحف فرير في واشنجطون[٢] نسخه علي بن حسن السلطاني[٣] في دار السلطنة تبريز . والمخطوط مكتوب بخط نستعليق جميل ، ومذهب تذهيبا رائعا . وهو يضم ست تصاوير : واحدة منها ترجع إلى العصر الصفوي ؛ أما الخمسة الباقية فترجع إلى المدرسة التيمورية .

وهذه التصاوير قريبة الشبه من حيث الأسلوب من تصاوير مخطوطة خواجو كرماني المؤرخة بسنة ٧٩٨ هـ (١٣٩٦ م)[٤] ، وإن كانت تمثل مرحلة أكثر تطورا : ذلك أنها تتفوق على تصاوير خواجو كرماني من حيث التصميم العام وتوزيع العناصر ، ومن حيث رسم المناظر الطبيعية والتعبير عن كثير من عناصرها بأشكال مبتكرة جميلة ، ومن حيث التقدم في رسم العمائر والأثاث ، وتحليتها بالزخارف الأنيقة الهندسية والنباتية ، ولاسيما تلك الزخارف العربية المورقة (الارابسك) ، ومن حيث إتقان الرسوم الآدمية والتمييز بينها وتزويد كل منها بسحنة مميزة وبحركة مختلفة . وبالإضافة إلى ذلك تتفوق أيضاً عن تصاوير خواجو كرماني في المهارة في التعبير عن الحركة والثقل : ذلك أن تصاوير خواجو كرماني كانت يسودها الجمود ، ويعوز رسومها الآدمية والحيوانية الثقل ، فتبدو كأنها طائرة في الهواء . أما في هذه التصاوير فقد برع المصور في التعبير

---

(١) Mehmet Aga-Oglu, The Khusrau wa Shirin Manuscript in the Freer Gallery, Ars Islamica, IV, 1937, pp. 479-481, Figs. 1—5 ; E. Kühnel, History of Miniature Painting and Drawing, Survey of Persian Art, III, p. 1843.

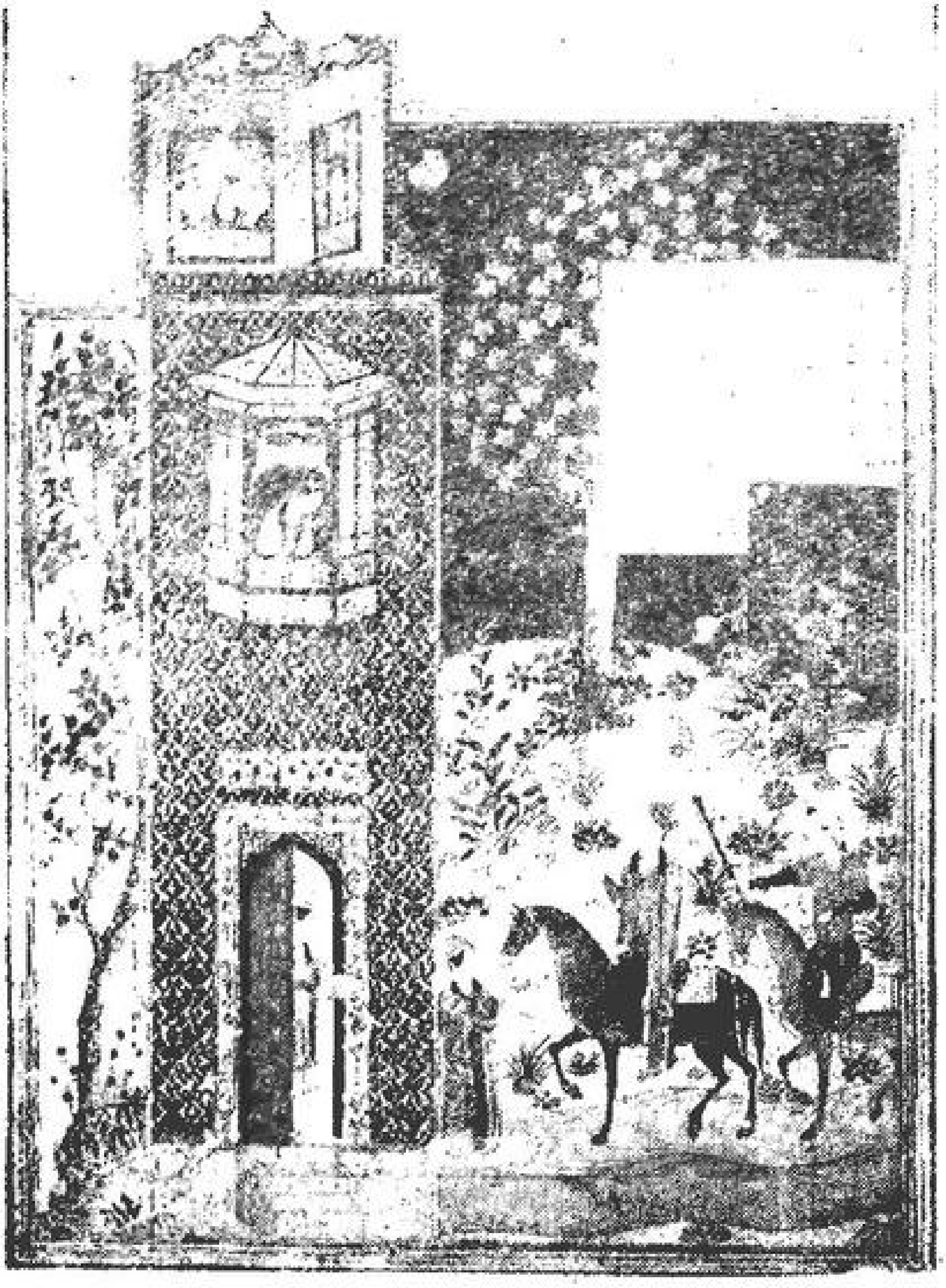
(٢) The Freer Gallery of Art, Washington, D. C.

(٣) يعتقد آغا اوغلو أنه مير علي التبريزي الذي نسخ مخطوطة خواجو كرماني المحفوظة بالمتحف البريطاني وذلك، بناء على مقارنة الخط في المخطوطتين وعلى الاتفاق في الاسم « علي » والنسبة « السلطاني » . انظر :

Mehmet Aga-Oglu, The Khusrau wa Shirin Manuscript, Ars Islamica, IV, 1937, p. 480

(٤) انظر صفحة ٢٨٢ شكل ٥٥ .

عن الحركة سواء أكانت بطيئة أم سريعة ، وفى التعبير عن السكون ، كما ظهرت الرسوم الآدمية أكثر ثقلا ورسوخا على الأرض .



شكل ٤٧ — خسرو أمام قصر شيرين . تصويرة من مخطوطة من منظومة خسرو وشيرين لنظامى فى متحف فرير فى واشنجطون . تبريز فى حوالى الربع الأول من القرن التاسع الهجرى (حوالى الربع الأول من القرن الخامس عشر الميلادى) .

وتتضح هذه الخصائص جميعها فى تصويرة تمثل خسرو أمام قصر شيرين[1] [شكل ٥٧]. ويشاهد فى هذه التصويرة جانب من قصر شيرين تحف به أشجار مورقة وشجيرات مزهرة وحشائش وأعشاب. ويرى خسرو يقبل إلى القصر على ظهر فرسه وخلفه تابع يحمل فوق رأسه مظلة، فى حين تطل شيرين عليه من إحدى شرفات القصر، ويتطلع إليه بعض السيدات من نوافذ القصر، ويقدم إليه خادمتان بعض المأكولات وقد ركعت إحداهما على ركبتيها، ووقفت الأخرى فى باب القصر.

ومن الملاحظ أن السماء قد لونت باللون الأزرق الداكن وبها قمر ناقص ملون باللون الذهبى، ونجوم ذات لون فضى. ويلبس خسرو رداء أخضر اللون، وتمشى الخيل فوق مشايتين إحداهما برتقالية اللون، والأخرى بنفسجية ويزخرفها رسوم صينية تتألف من طيور محلقة. أما واجهة القصر فذات لون أزرق داكن ويكسوها زخارف عربية دقيقة أنيقة ذات لون ذهبى وأخضر.

وتشبه هذه التصويرة من حيث التصميم العام تصويرة فى خواجو كرمانى تمثل الأمير هماى عند مدخل قصر الأميرة همايون التى تطل عليه من شرفة فى أعلى القصر[2] [شكل ٥٥]، وكذلك تصويرة فى نسخة مزوقة من شاهنامه بمتحف قصر جلستان بطهران بتاريخ ٨٣٣ هـ (١٤٣٠ م) تمثل جلنار تنظر إلى أردشير من نافذة القصر[3].

وتمثل هذه التصويرة — شأنها شأن تصاوير خواجو كرمانى وشاهنامه قصر جلستان[4] — التعاون التام بين فنون الكتاب المختلفة من تصوير وتذهيب وخط فى إنتاج العمل الفنى: ذلك أنه بالإضافة إلى التذهيب تحتوى التصويرة على

(١) Mehmet Aga-Oglu, The Khusrau wa Shirin Manuscript in the Freer Gallery, Ars Islamica, IV, 1937, p. 479, Fig. 5.

(٢) انظر صفحة ٢٨٤.

الدكتور زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١٣ مكرر.

(٣) Iran, Persian Miniature, Imperial Library, pl. VIII; Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Pl. XLVI B.

(٤) انظر الفصل التالى.

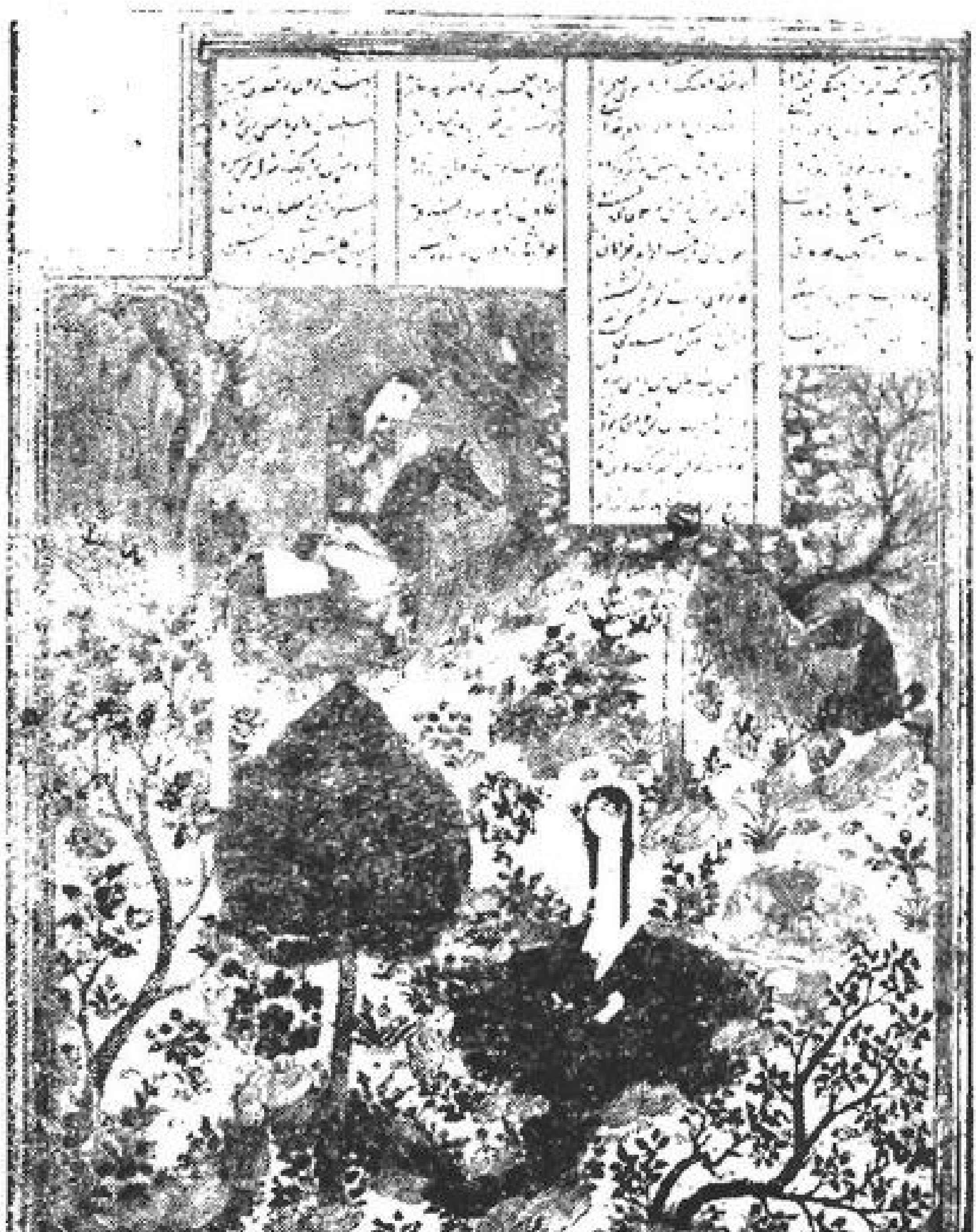
عدد من أبيات الشعر مكتوبة بخط النستعليق الجميل داخل إطار يتألف أسفله من خط منكسر ؛ ومن الملاحظ أن رسم هذا الخط على هذه الهيئة من خصائص هذه التصاوير .

والتصويرة بوجه عام مفعمة بالإحساس بجمال الطبيعة ، ورقة المشاعر ، وروح العظمة والثراء . وربما قد ساعد على إشاعة هذه الأحاسيس ما يمتاز به الرسم من بعد عن المنطقية : فالليل المظلم الذى لا يضيئه غير قمر ناقص لم يمنع التصويرة من أن تظهر بهذا الوضوح والجلاء فضلا عن تمثيل التفاصيل الزخرفية الدقيقة ؛ وعلى الرغم من أن المنظر يقع فى ليلة مقمرة صفت سماؤها فإن التابع يرفع فوق رأس سيده مظلة تظله تماماً .

وتتجلى روعة الطبيعة وجمالها بشكل أوضح فى تصويرة فى نفس المخطوط تمثل خسرو يكتشف شيرين[1] [شكل ٥٨] . ويشاهد فيها شيرين وسط بركة وقد كشفت عن نصفها العلوى وألقت ثيابها وتاجها على الأرض بجانب البركة وقد تدلت ضفيرتان طويلتان على كتفيها وصدرها ، وتضع إحـــدى يديها فى خصرها ، وتمشط شعرها بيدها الأخرى ، وقد أولت ظهرها لخسرو الذى يمتطى صهوة جواده فى فجوة بين صخرتين ، ويقف متطلعا إلى شيرين وقد وضع إصبعه فى فمه مأخوذاً بجمالها ، فى حين ينظر حصان خسرو إلى حصان شيرين الذى تظهر رقبته من خلف الصخور .

ويبدو أن المصور قد تعمد أن يمثل فى منظره طبيعة وحشية إذ رسم شجيرات قد انثنت جذوعها ومالت أغصانها ، ومجرى من الماء قد حفت به الحشائش والأعشاب البرية ، ورقعة من الأرض قد تناثرت فيها قطع الصخور جنباً إلى جنب مع الزهور والحشائش والأعشاب ، وتلال صخرية تحف بخط الأفق بشكل غير منتظم .

Mehmet Aga-Oglu, The Khusrau wa Shirin Manuscript in the (١) Freer Gallery, Ars Islamica, IV, 1937, p. 439, Fig. 1.



شكل ٥٨ — خسرو يكتشف شيرين. تصويرة من مخطوطة من منظومة خسرو وشيرين لنظامي في متحف فرير في واشنجطون. تبريز في حوالي الربع الأول من القرن التاسع الهجري (حوالي الربع الأول من القرن الخامس عشر الميلادي).

ومع ذلك فهذه العناصر كلها لا تخلو من طابع زخرفي: فبعض الأشجار ذات شكل زخرفي محور، كما أن الأزهار والأوراق تؤلف في بعض الأحيان رسوماً منتظمة مرتبة.

وإذا قارنا هــــذه التصويرة بتصويرة أخرى تمثل الموضوع نفسه(١) في

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XXXVII A

مخطوط يشتمل على نماذج من إنتاج بعض شعراء الفرس ، محفوظ بالقسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين ثم نسخه فى شيراز فى سنة ٨٢٣هـ (١٤٢٠م) لمكتبة الأمير بايسنقر [١] فلاحظ أن التصويرتين تتفقان من حيث التصميم العام وبعض التفاصيل . غير أن تصويرة واشنجطون أكثر طبيعية ، ورسومها أكثر إتقاناً ، وتفاصيلها أكثر تحديداً ؛ وهى — على عكس تصويرة شيراز — لا ينقسم سطحها إلى مستويات ؛ ثم إنها بعد ذلك أقرب منها إلى أساليب هراة ذى الطابع الكتابى المتأنق الدقيق ، كما أنها أشد بعداً عن الأسلوب المحلى .

على أن الطبيعة الوحشية تظهر بشكل أوضح فى تصويرة أخرى فى نفس المخطوط تمثل شيرين وهى تزور فرهاد أثناء عمله [٢] [شكل ٥٩] . وتوضح هذه التصويرة قصة أوردها نظامى فى منظومته ملخصها أن فرهاد كان قد شغف حباً بشيرين ؛ ولما علم الملك خسرو بذلك أخبره أنه على استعداد بأن يهبها له بشرط أن يشق طريقاً فى جبل بيستون . ومن ثم شرع فرهاد فى تحقيق رغبة الملك ، وقد استطاع أن ينحت فى الصخر صورة شيرين وخسرو وشبديز . ولما بلغ شيرين حب فرهاد لها ذهبت إليه أثناء عمله رغبة فى تهدئته ، ثم أعطته كوباً من الشراب فتلطف مشاعره [٣] .

ويشاهد فى التصويرة شيرين على ظهر حصانها تقبل على فرهاد الذى يلتفت إليها وهو يزاول عمله بجد واجتهاد ، وخلف شيرين إحدى وصيفاتها تحمل إناء به شراب ، ويحتل هذا المنظر مقدمة تمثل وادياً تناثرت فيه الصخور بين الحشائش والنباتات والأزهار ، وترتفع خلفه صخور مرسومة بطريقة محورة فريدة فى نوعها تتميز بالضخامة والتحديد القوى الواضح والخطوط المقوسة المتوازية التى تمثل

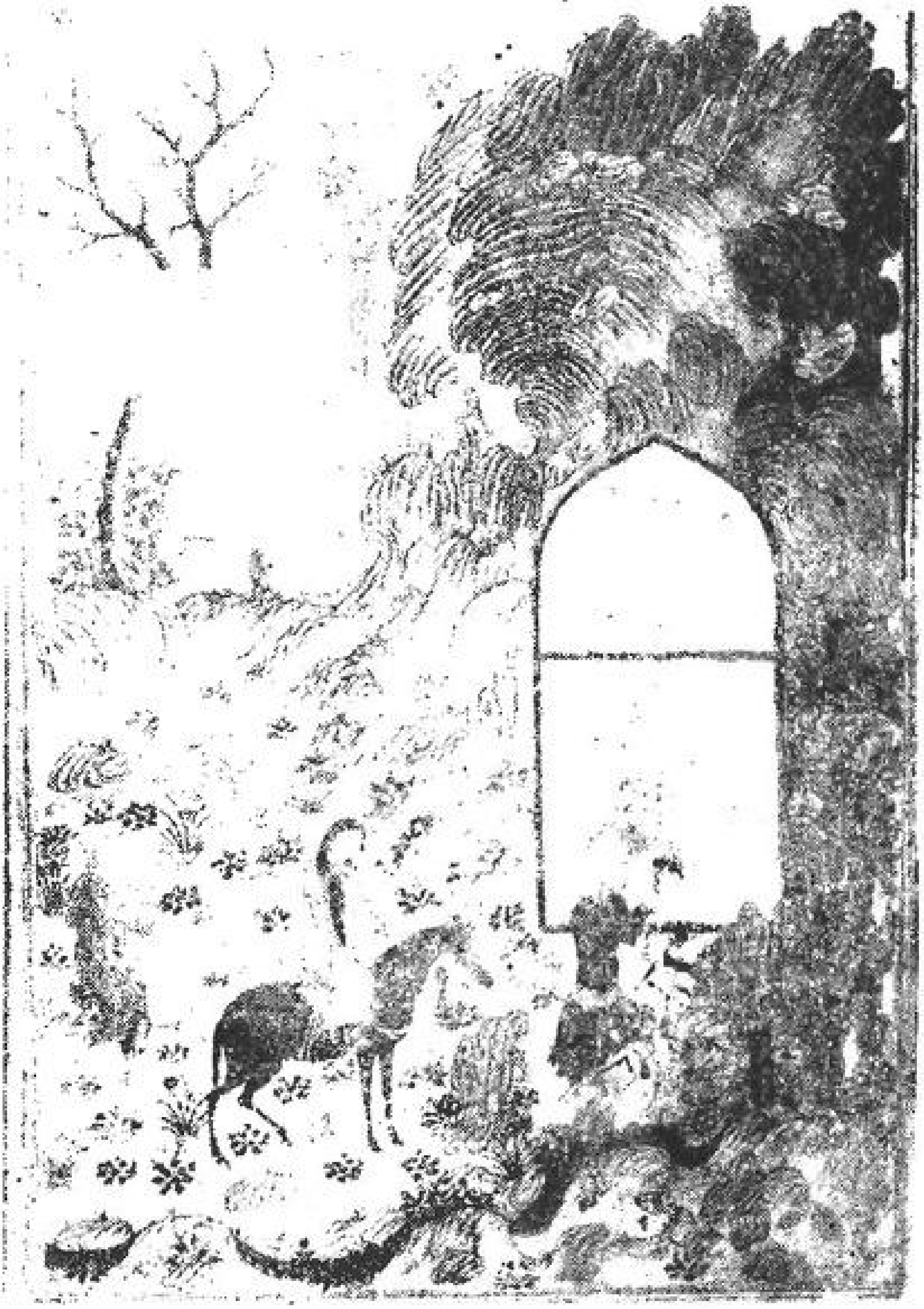
---

(١) انظر أيضاً الفصل التالى .

(٢) Mehmet Aga-Oglu, The Khusrau wa Shirin Manuscript in the Freer Gallery, Ars Islamica, IV, 1937, Fig. 4.

(٣) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, p. 65.

مستوياتها المختلفة بأسلوب عريض ، وإلى جانبها شجرتان رشيقتان تمثلان تقابلا واضحاً مع الصخور الضخمة التي نحت فيها عقد مدبب يشتمل أعلاه على



شكل ٥٩ — شيرين تزور فرهاد أثناء عمله . تصويرة من مخطوطة من منظومة خسرو وشيرين النظامي في متحف فرير في واشنجطون . تبريز في حوالي الربع الأول من القرن التاسع الهجري (حوالي الربع الأول من القرن الخامس عشر الميلادي) .

رسم يمثل خسرو يقف بين شيرين وشبديز ، ويشتمل أسفله على صورة خسرو على ظهر جواده وقد لبس عدته الحربية وأمسك بحربته . وتمتاز هذه التصويرة بروعة ألوانها : ذلك أن الصخور قد لونت بدرجات مختلفة من اللون الأزرق بحيث صارت مسرحاً ملائماً للرسوم الآدمية الملونة باللون الأحمر والبرتقالى والأزرق الداكن ، فى حين لونت السماء بالذهب .

ومن الواضح أن رسوم هذا العقد قريبة الشبه من المنحوتات الموجودة فى الجدار الداخلى الخلفى من القبوة الكبرى المنحوتة عند طاقى بستان بالقرب من كرمانشاه والتى ترجع منحوتاتها إلى عصر خسرو الثانى (٥٩٠—٦٢٨م). وتتألف منحوتات هذا الجدار الخلفى من رسمين فى منطقتين : المنطقة العليا وتشتمل على صورة تمثل خسرو بين الإله اهورامزدا والآلهة اناهت ، والمنطقة السفلى وتحتوى على صورة شخصية للملك خسرو الثانى وقد امتطى صهوة جواده وعليه درعه ، وفى يده حربته [١] . ومن الملاحظ أن الرسمين مختلفان فى بعض التفاصيل وإن اتفقا من حيث التصميم العام ، كما أن شكل العقد المدبب يختلف عن القبوة الكبرى ذات الشكل الأسطوانى . وليس من شك فى أن العقد المدبب فى التصويرة متأثر بطراز العقود فى الفن الإسلامى .

ويمكن مقارنة هذه التصويرة بتصويرة تمثل الموضوع نفسه [٢] فى مخطوطة من خمسة نظامى محفوظة فى مجموعة كارتييه فى باريس M. L. Cartier يعتقد أنه تم تزويقها حسب أسلوب شيراز فى حوالى العقد الثانى من القرن الخامس عشر [٣] .

---

(١) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, IV, pls. 160 p, 161 a.
وانظر أيضاً الفصل التالى .

(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XXXIII, B.

(٣) المرجع نفسه رقم ٤٢ ، صفحة ٦٤ — ٦٥ ؛ انظر أيضاً الفصل التالى ، وكذلك
Marteau, Georges, and Vever, Henri, Miniatures persanes exposées au Musée des Arts Decoratifs, Paris 1913, No. 63; A.U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1846.

وعلى الرغم مما تتميز به هذه التصويرة الثانية من توازن وما يغمرها من أحاسيس عاطفية فإنها تبدو بإزاء تصويرة متحف فرير بسيطة من حيث التصميم .



شكل ٦٠ — منظر صيد ، تصويرة من مخطوطة من منظومة خسرو وشيرين لنظامى فى متحف فرير فى وشنجطون — تبريز فى حوالى الربع الأول من القرن التاسع الهجرى (حوالى الربع الأول من القرن الخامس عشر الميلادى) .

وضعيفة من حيث تمثيل المناظر الطبيعية ، وذات طابع محلى تقليدى لا يرقى بطبيعة الحال إلى روح الحداثة والابتكار والتجديد والجرأة التى تتمتع بها تصويرة فرير .

وليس من شك فى أن هذه التصويرة تمثل المدرسة التيمورية فى مرحلة متأخرة جداً من مراحل تطورها . وتتفق معها فى هذه الخاصية تصويرة أخرى فى المخطوط نفسه تمثل منظر صيد (شكل ٦٠)[١] .

وتمثل هذه التصويرة منظرين من مناظر الصيد يفصل بينهما خط أفقى يمثل قمة مستوى أرضى . ويشاهد فى كل منهما خسرو ومعه بعض أفراد حاشيته يصطادون الحمير الوحشية والغزلان والأسد والذئاب . وقد لونت السماء بالذهب ، والأرض باللون الأبيض ، والخطوط التى تحدد التلال والصخور باللون الأزرق ؛ أما الثياب فذات درجات مختلفة من اللون الأحمر والبرتقالى والأزرق ، فى حين لونت الحيوانات فى الغالب باللون الرمادى .

وقد أجاد المصور التعبير عن الحركة ، ورسم الرجال والحيوانات فى حركات متنوعة ؛ كما استطاع أن يركز الانتباه على خسرو فى كلا المنظرين . ويمكن أن نقارن هذه التصويرة بتصويرة تمثل موضوعا مشابها فى نسخة مزوقة من شاهنامه بمتحف قصر جلستان بطهران بتاريخ سنة ٨٣٣ هـ (١٤٣٠ م) تمثل القيام بالصيد فى حضرة الأمير بايسنقر[٢] . وعلى الرغم من أن تصويرة جلستان أرفع من حيث الإبداع الفنى وإتقان الرسم والتلوين ، فإن تصويرة

---

(١) Mehmet Aga-Oglu, The Khusrau wa Shirin Manuscript in the Freer Gallery, Ars Islamica, VI, 1937, p. 479, Fig. 2.

(٢) Iran, Persian Miniatures. Imperial Library, pls. I, II; Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XLIV.

« خسرو وشيرين » تكاد تقرب منها من حيث التعبير عن الحركة ، وتوزيع العناصر على سطح التصويرة .

وكما جاءت تصاوير هذه المخطوطة متقدمة فى رسم المناظر الخارجية فإنها حققت مستوى مماثلا أيضاً فى رسم المناظر الداخلية ، ويتضح ذلك فى تصويرة تمثل شابور يقدم فرهاد إلى شيرين [شكل ٦١](١) . وتشاهد شيرين جالسة فى صدر قاعة فسيحة عالية الجدران ، على قطعة من النسيج فرشت فوق السجاد ، وعن يسارها سيدات بعضهن جالسات وبعضهن واقفات ، وعن يمينها أربعة رجال فيهم شابان ورجلان ملتحيان ، وأمامها خادمة تركع على ركبتيها وتقدم بعض الطعام إلى الأميرة التى تتحدث إلى أحد الرجال الواقفين عن يمينها . وفى أسفل جدران القاعة ثلاث نوافذ يرى خلال أوسطها شجيرة وخلال الأخريين فتاتان تتطلعان إلى داخل القاعة . وفى أعلى الجدران نافذتان أخريان يطل منهما فتاتان ، وأعلاهما شرفة يطل منها أربع سيدات . وتتألق القاعة بما يكسو جدرانها من زخارف هندسية ونباتية أنيقة ، ومن ستائر مرفوعة ، وبما يغطى أرضها من سجاد تحليه الزخارف الجميلة ، كما أن التصويرة مفعمة بالحيوية والحركة والإحساس ، وهى فى الوقت نفسه تمثل البراعة فى حسن التوزيع والتوافق بين العناصر المختلفة ، والانسجام بين العمارة والأشخاص .

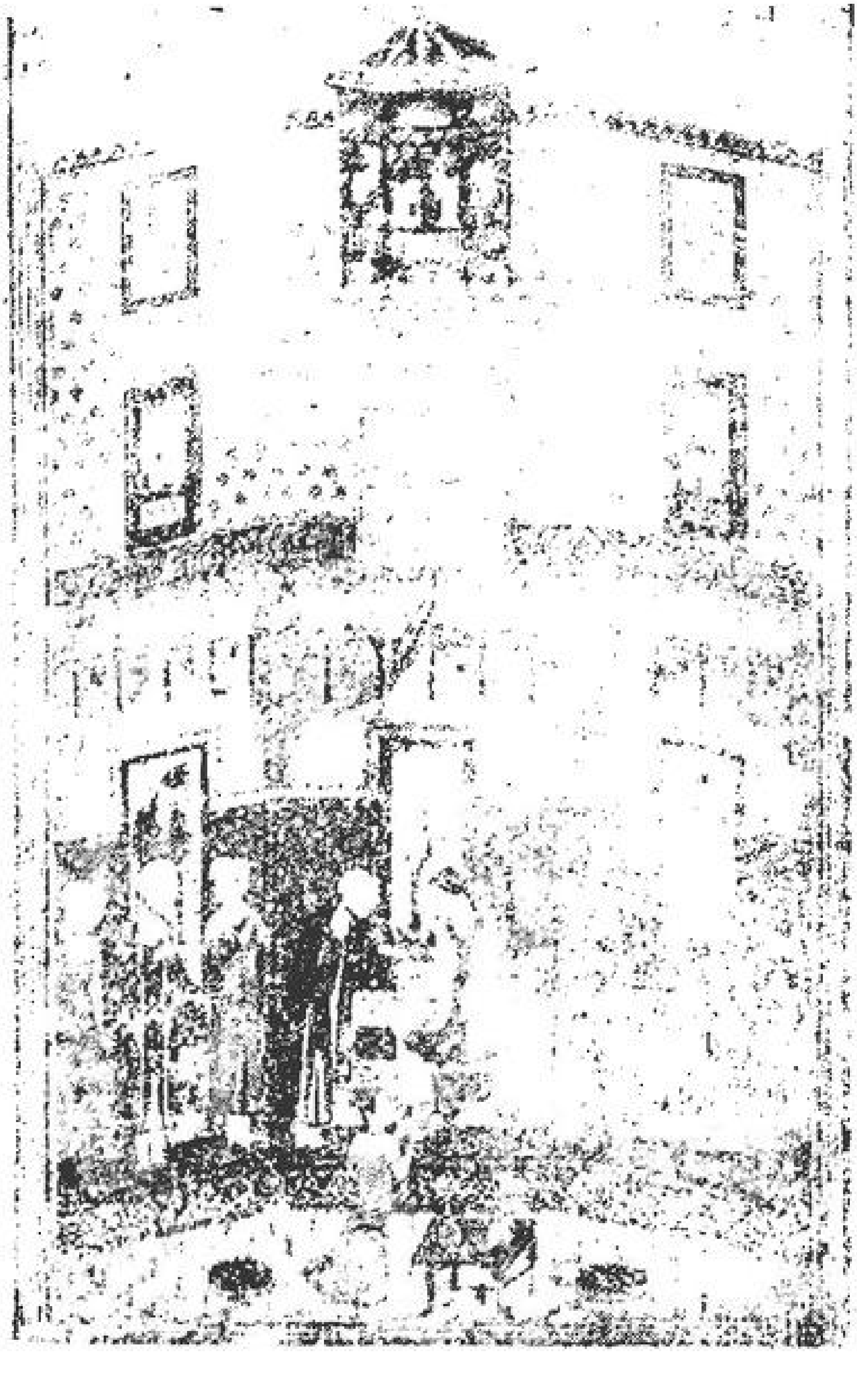
والحق أن تصاوير مخطوطة خسرو وشيرين تمثل المدرسة التيمورية فى طابعها العالى خير تمثيل . وهى فى الوقت نفسه تنهض دليلا ماديا على أن تبريز كانت مهدا للتصوير بحسب المدرسة التيمورية ، وتؤيد ما ذكره دوست محمد من إقبال التيموريين على استخدام فنانيها فى مشروعاتهم الفنية المختلفة(٢) .

---

(١) Mehmet Aga-Oglu, The Khusrau we Shirin Manuscript in the Freer Gallery, Ars Islamica, IV, 1937, p. 479, Fig. 3.

(٢) Düst Muhammad's Account of Past and Present Painters, in Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, p. 185.

انظر أيضاً صفحة ٢٧٤ — ٢٧٥ .



شكل ٦١ — شابور يقدم فرهاد إلى شيرين .
تصويرة من مخطوطة من منظومة خسرو وشيرين
لنظامي في متحف فرير في واشنجطون . تعزى إلى
حوالى الربع الأول من القرن التاسع الهجري
(حوالى الربع الأول من القرن الخامس عشر
الميلادي) .

ولكن إلى جانب هذا الأسلوب العالمي من المدرسة التيمورية الذي يمثله مخطوط خسرو وشيرين عرفت تبريز أيضاً أسلوبا آخر يمكن اعتباره أسلوبا محليا : ذلك أنه ظل محتفظا بطابعه البدائي ، ولم يتطور التطور العظيم الذي تمثل في تصاوير خسرو وشيرين أو في تصاوير هراة في عصر بايسنقر . ويرجع هذا الأسلوب المحلي في أساسه إلى أسلوب تصاوير كتاب عجائب المخلوقات القزويني المحفوظ بالمكتبة الأهلية في باريس والمؤرخ بسنة ٧٩٠ هـ (١٣٨٨ م) (Supp. persan 332)[١] ، وكذلك إلى تصاوير نسخة من جامع التواريخ محفوظة بالمكتبة الأهلية في باريس (Supplement persan 1113)[٢] ، وإلى نسخة ثانية من الكتاب نفسه توجد تصاويرها في مجموعة كيفوركيان في نيويورك ومجموعة اميل تباغ في باريس[٣] .

وتتمثل هذه الخصائص البدائية للمدرسة التيمورية في نسخة مزوقة من كتاب جهان جشا للجويني[٤] محفوظة بالمكتبة الأهليـــــة في باريس (Supp. persan 206)[٥] .

---

(١) انظر صفحة ٢٧٥ .

(٢) انظر صفحة ٢٧٦ .

(٣) انظر صفحة ٢٨٠ .

(٤) مؤلف هذا الكتاب هو علاء الدين عطا ملك الجويني الذي احتل مناصب إدارية رفيعة في عصر هولاكو وابنها . وقد توفي في ٥ مارس سنة ١٢٨٣م . ويعتبر تاريخه من أقدم المؤلفات التي تكلمت عن أحداث الشعب المغولي وهو أقدم من كتاب جامع التواريخ الذي ألفه الوزير رشيد الدين ، وقد اعتمد الوزير رشيد الدين على هذا الكتاب في كتابة تاريخه . وعلى الرغم من أن تاريخ الجويني لا يرقى من الناحيــة الأكاديمية العلمية إلى تاريخ رشيد الدين فإنه ذو أهمية خاصة من حيث معاصرته للحوادث التي يسردها ، وباعتباره تعبيراً عن وجهة نظر شخصية معينة .

(٥) Edgard Blochet, Les Enluminures des Manuscrits orientaux- turcs, arabes, persans-de la Bibliothèque Nationale, p. 87-89, pl. XLI a, b; A.U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1843.

وقد قام بنسخ هذه المخطوطة أبو اسحق ابن أحمد الصوفى فى سنة ٨٤١ هـ (١٤٣٨ م) .

وتمثل إحدى تصاوير هذه المخطوطة مجلس سمر بحضرة منكوخاقان [١] . ويشاهد فيها منكوخاقان جالسا على عرشه وإلى جانب العرش هولاكو وآريق بغا يجلسان على سجادة فى شمال التصويرة ، وأمامه أحد الخدم راكعا على ركبتيه يقدم إليه إناء ، وفى مقدمة التصويرة إلى اليسار موسيقى جالس يعزف على العود ، وبالقرب منه منضدة عليها قنينتان ؛ وفى أعلى التصويرة شجرة مورقة وإلى اليسار بعض السحاب يغطى جزء منه جانبا من الشجرة ! !

وتتضح فى هذه التصويرة الخصائص التى تميز المدرسة التيمورية فى مرحلة بدائية من حيث بساطة التصميم ، ورسم خط الأفق على هيئة قوس . وعلى الرغم من أنها تشمل المميزات العامة للمدرسة التيمورية فى الطابع العام فإنها لا تزال تتصل اتصالا وثيقا بالمدرسة المغولية ، كما أن رسومها ضعيفة ، وزخارفها غير أنيقة ، ولا يعتنى فيها بالتفاصيل .

ويتجلى الطابع المغولى أيضا فى تصويرة أخرى فى نفس المخطوط تمثل فرسان هولاكو يهاجمون قلعة الموت [٢] . وتشبه هذه التصويرة فى حقيقة الأمر التصاوير المرسومة حسب المدرسة المغولية ، وتمثل موضوعا مشابها : إذ أنها بسيطة فى تصميمها ، وضعيفة فى رسومها ، ويكتنفها الجمود والسكينة [٣] . ومع ذلك فهى تختلف عنها من حيث الطابع العام : ذلك أن المقدمة تتسع ، وتزخرفها رسوم محورة تمثل حزما من الحشائش .

E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits orientaux, pl. XLI a. (١)

(٢) المرجع نفسه لوحة ٤١ ب .

(٣) انظر مثلا تصويرة تمثل بعض الفرسان يقتربون من قلعة فى مخطوطة من جامع التواريخ فى مكتبة طوبقابوسراى باسطنبول بتاريخ ١٣١٨ م [شكل ٤٣] ، وكذلك تصويرة تمثل فرسانا يهاجمون قلعة فى مخطوطة من الآثار الباقية E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits Orientaux, pl. XV A.

ويتفق مع هذه المجموعة من حيث الأسلوب مخطوط مزوق من الشاهنامة محفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (Supplément Persan 1280)[١] . ويرجع هذا المخطوط إلى ما بعد سنة ٨٣٠ هـ (١٤٢٦ م) نظرا إلى أنه يشتمل على المتن المعدل الذى تمت كتابته فى عهد با يسنقر ميرزا فى التاريخ المذكور . غير أن الأسلوب البدائى لتصاويره يختلف تماما عن أسلوب هراة .

ويضم هذا المخطوط عددا من التصاوير تمتاز بألوانها المبتكرة الجميلة .. غير أنها ترجع إلى المرحلة البدائية من المدرسة التيمورية من حيث الأسلوب العام ، والتوزيع المبسط ، وإهمال التفاصيل ، وضعف الرسوم الآدمية ، وجمود حركاتها .

ومن السهل أن نلاحظ هذه المميزات فى تصويرة فى المخطوط تمثل رستم يجلس مع أحد الملوك وربما كان أمير اسفنديار[٢] .

ويتجلى فى هذه التصويرة التصميم المتراصف ، وخط الأفق المقوس ، وكبر حجم الأشخاص ، وقلة العناية بالتفاصيل . كما أنها تتصل بالمدرسة المغولية من حيث الاكتفاء برسم جزء من الشجرة ، وطريقة رسم ساقها .

وتلاحظ المميزات نفسها تقريبا فى تصويرة أخرى فى المخطوطة نفسها تمثل رستم يرمى أحد أعدائه بسهم[٣] . وتتميز هذه التصويرة أيضا بالتوزيع المتراصف وبرسم نفس الشجرة ، وتشكيل خط الأفق على هيئة قوس وتمثيله بطريقة محورة تميز جميع تصاوير هذا المخطوط ، وفى الوقت نفسه تشبه تصاوير مجموعة المخطوطات التى تنسب إلى الأسلوب التيمورى المحلى فى تبريز .

---

(١) المرجع نفسه صفحة ٨١ — ٨٣ ، لوحة ٣١ — ٣٣ .

A. U. Pope, A Survey of Persian Art, p. 1843.

E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits Orientaux pl, XXXIA (٢)

(٣) المرجع نفسه اللوحة ١٣٢ .

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بعض تصاوير منزوعة من مخطوطات من الشاهنامة يمكن ضمها إلى هذه المجموعة ، ومن ثم ترجع نسبتها إلى الأسلوب المحلى من المدرسة التيمورية فى تبريز . ومن هذه التصاوير تصويرتان إحداهما برقم ١٦٥٨١ ، والأخرى برقم ١٤٣٩٦ . ويتضح فى هاتين التصويرتين أسلوب قريب من الأسلوب الذى يتمثل فى تصاوير المدرسة التيمورية المحلية فى تبريز . ويتجلى هذا الأسلوب بشكل واضح فى التصويرة رقم ١٦٥٨١ [شكل ٦٢] . ومساحة هذه التصويرة ٢٣٫٥ × ١٥٫٥ سم ؛ وقد اشتراها المتحف فى سنة ١٩٥٢ من مسيو أشيروف . وتمثل هذه التصويرة مهاجمة رستم لبلاد الروم [1] . و يشاهد فى التصويرة مجموعتان من الفرسان تلتحمان فى القتال ، وتتألف كل منهما من ثلاثة فرسان . وتتفق هذه التصويرة مع التصاوير السابقة من حيث بساطة التصميم ، وعدم العناية بالتفاصيل ، وطريقة رسم خط الأفق ، وتشكيله على هيئة قوس . وتتميز أيضا بالتصميم الدائرى ، والتعبير عن الحركة .

ويستخدم فى تكوين هذه التصويرة اللون الأزرق للتعبير عن السماء ، والأبيض للسحاب ، والبنفسجى الخفيف للأرضية ، فى حين لونت الثياب وسروج الخيل باللون الأزرق والأحمر والأخضر والبرتقالى والبنفسجى الخفيف . أما الذهب فاستعمل لتلوين الخوذات والأذرع .

أما التصويرة الثانية (رقم السجل ١٤٣٩٦) [شكل ٦٣] فترجع إلى نسخة أخرى من الشاهنامه . وهى تمثل كيو يقطع رقبة سياوخش . ومقاس التصويرة ٢٢ × ٣٢ سم ؛ وقد اشتراها متحف الفن الإسلامى فى سنة ١٩٤٩ من مسيو اشيروف أيضا . وقد استخدم فى تلوين هذه الصورة اللون الأزرق للتعبير

---

(١) يشكر المؤلف إدارة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة على موافقتها على نشر هذه التصويرة والتصويرة الثانية .



شكل ٦٢ — مهاجمة رستم لبلاد الروم . تصويرة
بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم السجل
١٦٥٨١) .

عن السماء ، والذهب للسحاب ، والبنفسجى الفاتح للأرضيـــة ، والأخضر بدرجات مختلفة للشجرة والنبات ، والأحمر للأزهار ، والعيذى لخط الأفق ، فى حين لونت الثياب والسروج بالأخضر والأحمر والبرتقالى والأزرق .



شكل ٦٣ — كيو يقصم رقبة سياوخش . تصويرة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم السجل ١٤٣٩٩) .

وعلى الرغم من أن هذه التصويرة قد تبدو أحسن حالا من التصويرة السابقة فإنها تتفق معها فى التصميم الدائرى ، وفى الأفق المقوس ، وفى طريقة معالجة خطوط الأفق ، وفى أسلوب الرسم بصفة عامة .

والحق أن نسبة هاتين التصويرتين وغيرها من التصاوير إلى أسلوب معين في مدينة بذاتها دون غيرها من مدن إيران لا تعدو أن تكون محاولة لا ترقى إلى مستوى الحقائق : ذلك أن قلة الأدلة المادية من جهة ، والاتصال الفنى الوثيق بين هذه المدن من جهة أخرى يحولان دون الفصل بصفة قاطعة فى تمييز أساليب المدن الإيرانية التى ازدهر فيها التصوير بحسب المدرسة التيمورية . ويكفى لتأييد ذلك أن يلاحظ أن هذه الخصائص التى اعتبرناها من مميزات المدرسة التيمورية المحلية فى تبريز قد ظهرت أيضاً فى التصاوير التى تنسب إلى شيراز فيما قبل القرن الخامس عشر . ومن ذلك مثلا رسم خط الأفق على هيئة قوس ، وضعف الرسوم الآدمية ، وعدم العناية بالتفاصيل .

الفصل الحادي عشر

المدرسة التيمورية في شيراز

كان لشيراز عاصمة إقليم فارس أهميتها فى نشأة المدرسة التيمورية وازدهارها. والحق أنه قد تهيأت لهذا الإقليم ظروف ساعدت على تكوين هذا الأسلوب الأيرانى الوطنى : ذلك أن موقع إقليم فارس وطبيعته وتاريخه السياسى والأدبى وروحه العامة جعلته أقل خضوعا للغزو الأجنبى من سائر أقاليم إيران ، وبالتالى أقل تأثرا بالعناصر الأجنبية ، وأشد حرصا على المظاهر الوطنية ، واعتزازا بها . ولقد سبق أن أشرنا إلى احتفاظ هذا الإقليم فى العصر المغولى بالطابع القديم فى فن التصوير ، وإلى مقاومته للتأثيرات الصينية والمغولية وذلك بالنسبة إلى المدن الإيرانية الأخرى التى ازدهرت فيها المدرسة المغولية مثل تبريز (١) .

ولقد كان من مظاهر الروح الوطنية فى شيراز أن نشأ فيها كثير من رجال الأدب والفكر الذين لايزال الإيرانيون يعتزون بهم : مثل سعدى الشيرازى صاحب البستان والجلستان (٢) .

ومن جهة أخرى نلاحظ أن شيراز عاصمة إقليم فارس تعتبر من أنسب الأقاليم الإيرانية لنشأة المدرسة التيمورية التى تتميز بالعناية بالطبيعة ، وتصوير مباهجها ، والتعبير عن نشوتها وجمالها : ذلك أن هذا الإقليم غنى بمناظره الطبيعية الرائعة ، وما تشتمل عليه من أشجار وارفة ، وأزهار جميلة ، وتلال معشوشبة ، وطيور مغردة ، ومياه جارية تبعث على النشوة والطرب ، وتغرى بالإقبال على

---

(١) انظر صفحة ٢٠٨ .

(٢) انظر صفحة ١١٥ — ١١٧ .

التمتع بالحياة ؛ وليس أدل على ذلك من أنه فى شيراز قد نشأ حافظ الشيرازى أعظم شعراء الطبيعة فى إيران .

والحق أن شيراز هى مصدر أقدم التصاوير المؤرخة المعروفة التى تشتمل على خصائص المدرسة التيمورية : وهى تصاوير شاهنامه محفوظة بمكتبة طوبقابو سراى فى اسطنبول نسخت فى عصـــــر بنى المظفر فى سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧١/١٣٧٢ م)[١] .

ويلى هذه الشاهنامة المزوقة من حيث التاريخ مخطوطة مزوقة أخرى من الشاهنامه محفوظة بدار الكتب المصرية بالقاهرة ، نسخها فى شيراز لطف الله بن يحيى محمد فى سنة ٧٩٦ هـ (١٣٩٣ م)[٢] .

ومن الملاحظ أن هذه الشاهنامه قد تم نسخها فى نفس العام الذى سقطت فيه شيراز أمام جيوش تيمور ؛ على أنه من المرجح أنها كانت قد تم تزويقها تحت حكم بنى المظفر أى قبل أن يتم النصر لتيمور فى العام نفسه .

وتشتمل المخطوطة على ٦٧ تصويرة قد تطرق التلف إلى كثير منها . ولا تزال هذه التصاوير تمثل مرحلة بدائية من حيث التصميم والتلوين . غير أن المصور قد أضفى بعض الحيوية على رسوم بعض المجموعات ، ومناظر البلاط ؛ كما أنه لم يتقيد بتمثيل العناصر الطبيعية بطريقة اصطلاحية آلية ، ولكنه لجأ إلى تنويعها ببراعة وتوفيق . وقد احتفظت خلفيات التصاوير بصفة عامــة باللون الأزرق .

وتتجلى هذه الخصائص فى تصويرة تمثل مراودة سوذابه زوجة كيكاوس

---

(١) انظر صفحة ٢٦٣ وشكل ٥٠ — ٥٢ .

(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray. Persian Miniature Painting, pl. XXIX B.

لسياوخش ابن زوجها [شكل ٦٤] وتروى الشاهنامة — بصدد هذه القصة — أن سوذابه كانت قد شغفت بحب سياوخش ، فأعملت الحيلة على التقرب منه ، وإيقاعه فى حبائلها ، فأمرت هيربد الموكل بحفظ الحريم باستدعاء سياوخش . ثم إنها جلست على تختها ، واعتصبت بتاجها ، وأمرت المخدرات أن يبرزن من كللهن متزينات فى حليهن وحللهن . فلما دخل سياوخش عليها تلقته الوصائف ينثرن الذهب والمسك والزبرجد والعنبر تحت قدمه ؛ ثم قدنه إلى تخت من الذهب مرصع بالفيروزج والزبرجد ، وقد جلست عليه سوذابه كأنها الشمس الطالعة ، وعلى رأسها وصائف قد اصطففن كأنهن أشجار سرو على حافات حديقة ورد .

وتلقته سوذابه بالترحاب ، وأجلسته إلى جانبها ؛ ولم تلبث أن كشفت له عن طوية نفسها ، فاطرحت قناع الخفر ، وأخذت برأسه ، وقبلت وجهه ، وراودته عن نفسه . ولكن سياوخش رفض وصدها ، ثم أعمل الحيلة ليتخلص من حبائلها(١) .

وتمثل التصويرة سوذابه وسياوخش جالسين على التخت فى حديقة وقد أخذت سوذابه تداعب سياوخش ؛ وعلى يمين التخت يقف الحاجب يحمل عصاه على كاهله ، وعن يساره جارية تمسك بيدها مرآة .

وفى مقدمة التصويرة جارية تعزف على القيثارة ، وأمامها تقف فتاتان ، وبين الجارية والفتاتين خوان عليه قنينات الشراب . ويزين المكان الأزهار والغصون وحزم الحشائش الموزعة بانتظام وترتيب .

وتمثل هذه التصويرة — شأنها شأن سائر تصاوير المخطوط — مرحلة

---

(١) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ١٥٥ — ١٦١ .



شكل ٤٠ — سوذابه تراود سياوخش ابن زوجها الملك كيكاوس. مصورة من مخطوطة من الشاهنامه بدار الكتب المصرية بالقاهرة مؤرخ سنة ٧٩٦هـ (١٣٩٣م).

مبكرة من المدرسة التيمورية ، وفي الوقت نفسه تتجلى فيها بعض خصائص يمكن اعتبارها من خصائص مدرسة شيراز خاصة في أواخر القرن الرابع عشر .

فمن حيث التصميم العام يلاحظ أن المصور قد عنى هنا بتوزيع عناصره توزيعاً متماثلا فيه توازن واضح . كما أنه وجه عنايته إلى العناصر الأساسية في التصويرة ، ولم يهتم كثيراً بالتفاصيل ، ولم يزود الصورة بالوحدات الكثيرة المتآلفة . وفضلا عن ذلك لم تزدحم التصويرة بالرسوم الآدمية ، وإنما اقتصر المصور على رسم الشخصيات الرئيسية في القصة بحجم كبير نسبياً . حقاً إن الرسوم الآدمية لم تبلغ في حجمها ضخامة مثيلتها في التصاوير المرسومة بحسب المدرسة المغولية ، ولكنها في الوقت نفسه أكبر نسبياً من مثيلتها في التصاوير التيمورية في مدرسة هراة . ومهما يكن من شيء فهي غير رشيقة ، وأميل إلى القصر .

وبالإضافة إلى ذلك يلاحظ في بعض تصاوير هذا المخطوط خصائص معينة أخرى يمكن اعتبارها من مبتكرات مدرسة شيراز ، وقد كان لها تأثيرها في المدرسة التيمورية بعامة . ومن ذلك تقسيم الأرضية إلى مستويات بواسطة خطوط متعرجة تمتد بانحراف بين جانبي التصويرة (١) ، ورسم الأفق على هيئة قوس ، ورسم الصخور بأسلوب محور إسفنجي الشكل ، وتشكيل بعضها على هيئة الحيوان (٢) .

ومن الملاحظ أن هذه الخاصية الأخيرة قد أخذت في الظهور في كثير من التصاوير المرسومة بحسب المدرسة التيمورية ، وفي بعض التصاوير الصفوية ، كما عرفت في المدرسة المغولية الهندية .

Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian (١) Miniature Painting, pl. XXX B.

(٢) المرجع نفسه اللوحة ٢٩ أ

وتتضح هذه المميزات فى تصاوير مخطوطة من كتاب كليلة ودمنة فى المكتبة الأهلية فى باريس [١] . وتشبه تصاوير هذه المخطوطة تصاوير شاهنامة دار الكتب المصرية التى سبقت الإشارة إليها من حيث الأسلوب ، ورسم المناظر الطبيعية ، وتمثيل الثياب وتقاسيم الأوجه ، وطريقة رسم المجموعات وتوزيعها [٢] .

وعلى الرغم من أن شيراز قد سقطت فى يد تيمور فى سنة ١٣٩٣ م — كما أشرنا إلى ذلك من قبل — فإن الحركة الفنية بها لم تتأثر كثيراً بتغير الحكومات . غير أنه فى تلك الأثناء كان مصورو بنى جلائر فى بلاطى بغداد وتبريز قد وصلوا تحت رعاية السلطان أحمد الجلائرى — مرتبة رفيعة جداً فى التصوير بحسب المدرسة التيمورية ، كما يشهد بذلك مخطوط خواجو كرمانى الذى زوقه جنيد نقاش فى بغداد فى سنة ١٣٩٨ م [٣] . وليس من شك فى أن المدرسة الجلائرية كان لها أثرها فى تطور المدرسة التيمورية وازدهارها .

وسواء أكان لمصورى بنى جلائر تأثير كبير على مصورى شيراز أم لم يكن فإنه قد وصلنا من شيراز بعض مخطوطات ترجع إلى حوالى هذا التاريخ يتمثل فى تصاويرها الأسلوب التيمورى بدرجة من النضج والجمال لا تقل عن تصاوير البلاط الجلائرى بأية حال من الأحوال .

ومن ذلك مخطوط فى متحف الفن التركى والإسلامى باسطنبول يشتمل على مجموعة من الأشعار الفارسية بتاريخ سنة ٨٠١ هـ (١٣٩٩م) . وقد قام بنسخ هذا

---

(١) رقم Ancien fonds persan 377

(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, p. 62; E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits orientaux de la Bibliotèque Nationale, pl. XXIX; Douglas Barrett, Persian Painting of the Fourteenth Century, p. 24, note to pl. 10.

(٣) انظر الفصل التالى .

المخطوط خطاط من بهبهان فى جنوبى غربى إيران ، مما يؤكد نسبته إلى شيراز . ويشتمل هذا المخطوط على اثنتى عشرة تصويرة[١] .

وتعتبر تصاوير هذا المخطوط على جانب كبير من الأهمية : ذلك أنها تمثل جميعها مناظر طبيعية بحتة خالية من الرسوم الآدمية ، بل إن كثيراً منها خال من رسوم الكائنات الحية بعامة . ومن ثم فإن المصور لم يرسم هذه المناظر الطبيعية كمسرح للحوادث البشرية ، ولكنه رسمها لذاتها ؛ وهى من هذه الوجهة تذكرنا ببعض التصاوير المرسومة بحسب المدرسة المغولية[٢] ، كما أنها تعيد إلى أذهاننا صور المناظر الطبيعية المرسومة بالفسيفساء فى الجامع الأموى بدمشق[٣] [شكل ١ و ٢] .

وتؤلف هذه الرسوم مناظر طبيعية خيالية تتكون من عناصر ووحدات ممثلة بطريقة اصطلاحية ، وموزعة توزيعاً زخرفياً جميلا . وتوحى هذه الرسوم بأن مصورها ربما أراد أن يمثل جمال الطبيعة حسب مايحب ويهوى ، وربما أراد أن يصور الجنة التى وعد بها المتقون ، فهى لا تمثل طبيعة وحشية ، ولكنها طبيعة مهذبة مشذبة تعهدتها يد صناع ، ورعتها قوة مدبرة .

---

(١) Diez, Die Elemente der persischen Landschaftsmalerei, Vienna 1922; Aga-Oglu, The Landscape minictures of an anthology of 1398, Ars Islamica, III. 1936, p. 77-98 ; A. Sakisian, La Miniature persane, p. 31, Pl.XXVIII, Fig, 40; Le Paysage dans la miniature parsans; Syria, 1938; A. Eastman, Landscape in Persian Miniatures, Pernassus, V, Dec. 1933 ; E. Kühnel, Das Landschaftsbild in der islamischen Buchmalerei, Die Graphischen Kunste. L, 1927, pp. 1-9 ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1845, V, pl.856B.

وانظر أيضاً : الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١٧ مكرر ؛ حسن الباشا : صور المناظر الطبيعية فى قبة الصخرة بالقدس والمسجد الأموى بدمشق . المجلة (وزارة الإرشاد بالإقليم المصرى) العدد ٣٠ صفحة ٣٥ .

(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Pl. XXIII A

(٣) انظر صفحة ٣١ — ٤٤ .

ويعتقد بعض العلماء أن هذه الرسوم تمثل خورنيرس البديعة كما صورها دين زرادشت ، وأن المصور أو صاحب المخطوط كان يدين بهذا المذهب (١) .

وتمثل إحدى التصاوير منظراً طبيعياً يتألف من بعض التلال تكسوها النباتات ، وتنمو فيها الأشجار ، وتنساب خلالها الأنهار ، وتحلق بين أغصانها الأطيار (٢) . ويشاهد فى هذه التصويرة تل يحف به من الجانبين تلان وينساب فوق سفحه أحد المجارى المائية فى تعرجين كبيرين ؛ ثم يصب فى بركة فى مقدمة التصويرة ، يسبح فيها ثلاث بطات بمرح وسرور .

وترصع سطح التصويرة أنواع كثيرة من الأشجار تنمو على شواطىء المجرى وحافة البركة ، وفوق قمة التلال . ويزين الأشجار أزهار ذات ألوان جميلة ، فضلا عن الطيور التى تضفى على التصويرة حيوية وبهجة .

ويستشف من أساليب الرسم أن المصور قد شغف بعناصر الطبيعة كلا على حدة ، ثم تصور كلا منها فى نفسه تصوراً اصطلاحياً يغلب عليه طابع التأنق والزخرفة ، ثم كون من مجموعة هذه الوحدات المحورة كلا متسقاً ؛ وذلك بتوزيعه لها توزيعا زخرفيا جميلا متناسقا .

ويتمثل الأسلوب نفسه فى تصويرة أخرى (٣) [شكل ٦٥] تحتوى فى المقدمة على تل يشاهد وراءه سفح قليل الانحدار ينتهى فى مؤخرة التصويرة بثلاثة تلال صغيرة . وينساب من سفح هذه التلال مجرى من الماء يصب فى بركة

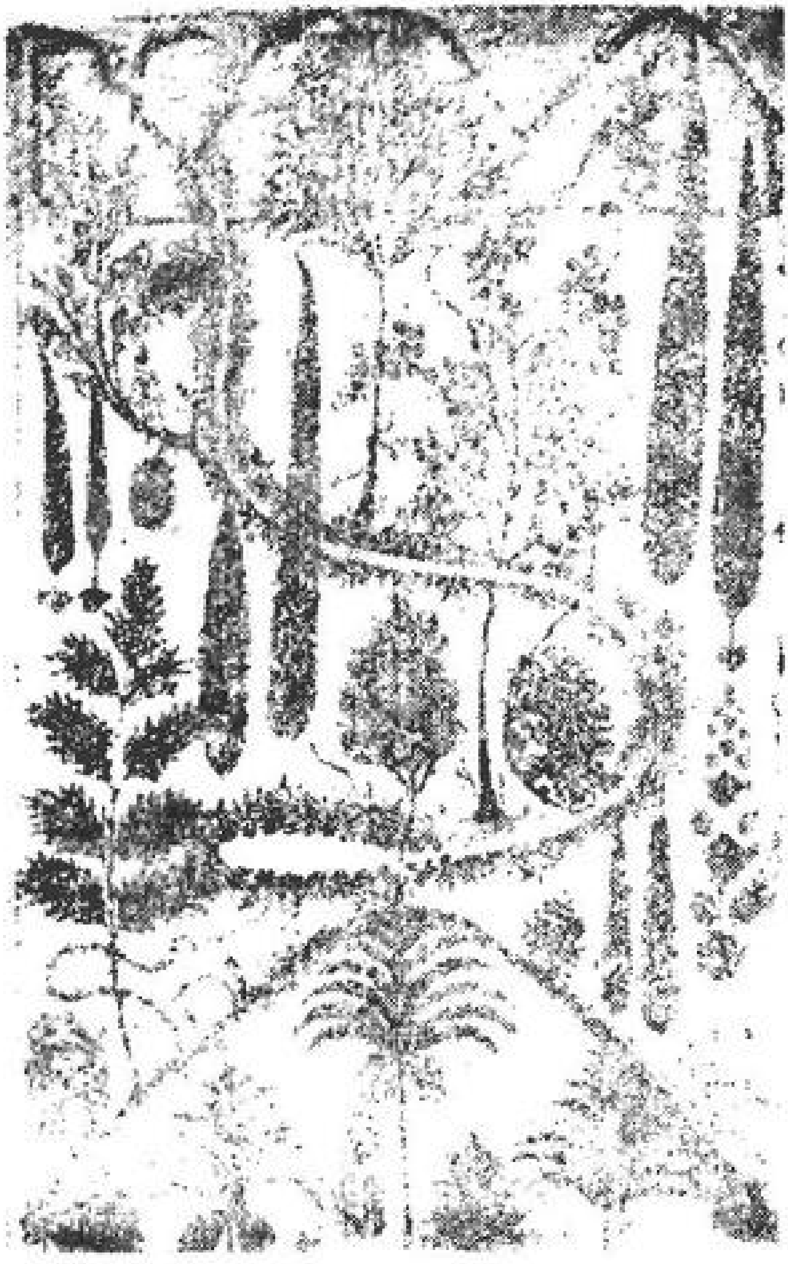
---

(١) Aga-Oglu, The Landscape Miniatures of an Anthology Manuscript of the year 1398 A. D., Ars Islamica, III, 1936, pp. 77-98 ; E. Kühnel, History of Miniature Painting and Drawing, in A Survey of Persian Art, III, p. 1845.

(٢) A. Sakisian, La Miniature persane, Fig. 40 ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl 855 B.

(٣) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٥٢٣ شكل ٨١٧ مكرر .

صغيرة ، ويحف بالمجرى أعشاب مائية ، وتنتشر فوق التلال والسفوح أنواع مختلفة من الأشجار مثل النخيل والسرو وغيرها . وتتميز هذه التصويرة بخلوها من رسوم الكائنات الحية بوجه عام .



شكل ٦٥ — منظر طبيعي . تصويرة من مخطوط يشتمل على مجموعة من الأشعار الفارسية تحفظ في متحف الترك والإسلام باستنبول . شيراز سنة ٨٠١ هـ (١٣٩٩ م) .

ولا شك أن المستوى العالي الذي بلغته تصاوير هذا المخطوط يدل على أن سقوط شيراز في يد تيمور في سنة ١٣٩٣ م لم يؤثر على حركة التصوير بها ، بل — على العكس — لا بد وأن استيلاء تيمور على شيراز قد هيأ لها فرصة للتقدم والازدهار . ولقد ظلت

شيراز تحت حكم عمر شيخ بن تيمور حتى وفاته فى سنة ٧٩٦ (١٣٩٤ م) ، ثم خلفه ابنه پير محمد حتى سنة ٨١٢ هـ (١٤١٠ م) حين قتل وخلفه أخوه جلال الدين اسكندر سلطان واليا على شيراز . وكان اسكندر قد ولاه عمه شاه رخ (١٤٠٥ — ١٤٤٧ م) من قبل ولاية يزد مكافأة على اعترافه له بالسيادة العليا بعد وفاة تيمور . غير أن اسكندر لم يلبث أن أعلن استقلاله عن شاه رخ بعد سنتين من ولايته على شيراز مما أدى إلى اشتعال نيران الحرب بينهما .

وعلى الرغم من حياة المغامرة والانتهازية وعدم الاستقرار التى عاشها هذا الأمير — شأنه فى ذلك شأن معظم أمراء عصره — فقد عنى برعاية العلوم والفنون . ولقد كتب له عدد من المؤلفات وصلنا من بينها مجلد يشتمل على مجموعة من الشعر والنثر محفوظ فى مجموعة جلبنكيان[1] . وقد كتب هذا المجلد الخطاط الذائع الصيت محمود بن مرتضى الحسينى فى سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م)[2] .

ويشتمل هذا المخطوط — إلى جانب المتن — على حاشية تحف بإطارات التصاوير ، تتألف من أسطر منحرفة تتخللها أركان زخرفية جميلة . وقد عرف هذا النوع من الحواشى ذات الأسطر المائلة فى المخطوطات التى تنسب إلى السلطان أحمد جلائر ، كما ظهرت الأركان الزخرفية من قبل فى نسخة من قصائد السلطان أحمد جلائر تم نسخها فى سنة ١٤٠٢ / ١٤٠٣ م ، ومحفوظة الآن فى متحف

---

(١) كان قبل ذلك فى مكتبة ييتس طومسون Yates Thompson .

(٢) نسخ هذا الخطاط نفسه فى شيراز ظفر نامه فى سنة ١٤٠٥ م ، وكان أيضاً فى خدمة إبراهيم سلطان فى سنة ١٤٢٩ م فى شيراز حيث نسخ له مخطوطاً اتخذ فيه لقب « السلطانى » نسبة إلى إبراهيم سلطان ، وهذا المخطوط محفوظ فى مكتبة ميلى Milli فى استانبول .

فرير فى واشنجطون The Freer Gallery, Washington(١).

وتمثل تصاوير هذا المخطوط النضج الكامل لأسلوب مدرسة شيراز : ذلك أن الاتجاهات التى بدأ ظهورها فى شاهنامة القاهرة قد تطورت هنا إلى آخر مراحلها ، وحققت غايتها . ويمتاز التصميم العام للتصويرة وتوزيع عناصرها المختلفة بالتناسق والتراصف والتوازن ، كما أن الألوان أميل إلى اللطف وتنظيمها أقرب إلى التلاؤم والتناسب .

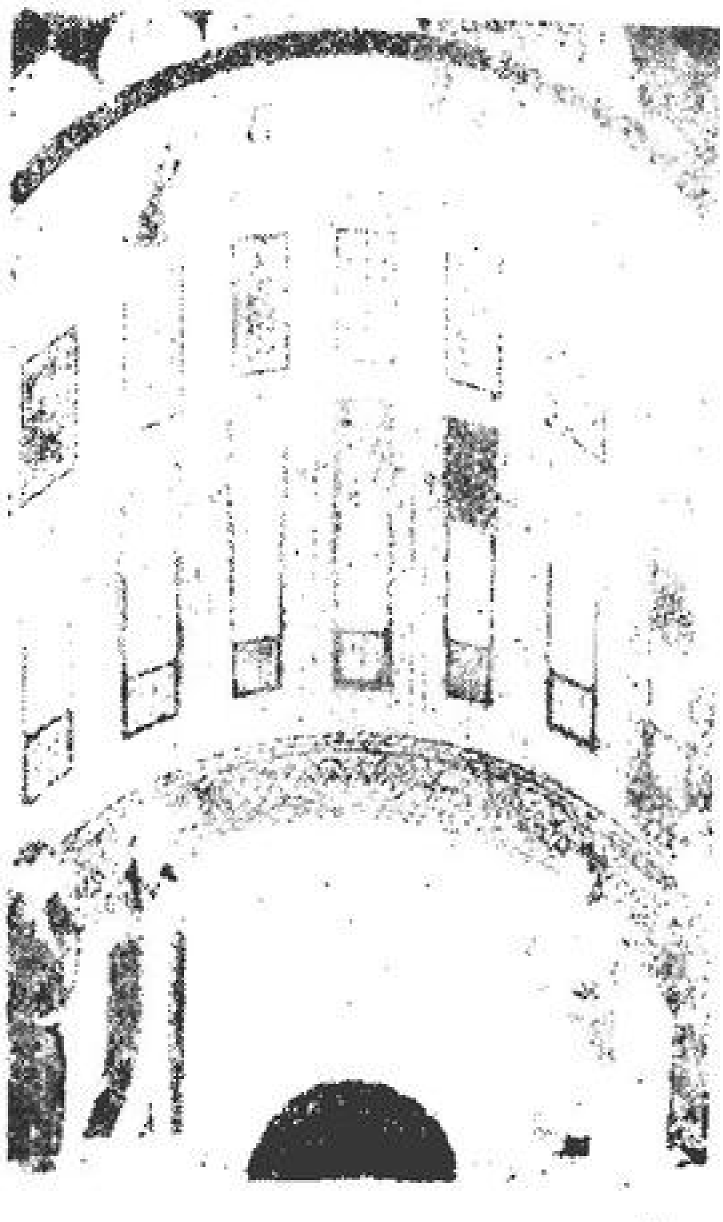
وقد حرص المصور على رسم أقل عدد ممكن من الأشخاص فى التصويرة الواحدة وبحجم كبير نسبياً ، ولكنه نجح فى الربط بين الرسوم الآدمية وبين البيئة ربطاً جميلا خاليا من التنافر . وتتألف البيئات الطبيعية فى هذه التصاوير من مناطق جبلية تحدها عند خط الأفق صخور ذات ألوان مختلفة ، وترصع سفوحها حزم نباتية صغيرة مرسومة بطريقة زخرفية اصطلاحية ، وموزعة توزيعاً منتظما ، وتنمو فوقها أشجار ونباتات مورقة مزدهرة ممثلة بتأنق ودقة وعناية .

أما البيئات المعمارية فتتكون من مبان وأثاث تكسوها زخارف نباتية وهندسية جميلة .

(١) Blochet, Manuscrit à Peintures, pp. 78 - 79 ; Sakisian, La Miniature Persane, p. 40, pls. XXX-XXXII, Figs. 44-48 ; F. R. Martin, The Miniature Painting and Painters of Persia, India, and Turkey from the eighth to the eighteenth century, pp 30-1 ; Kühnel, Die Baysongbor-Handschrift der Islamischen Kunstabteilung (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen), LII . G. Wiet, Miniatures Persanes, Turques et Indienne. Collection de S.E. Cherif Sabry pacha, pp. 55-57, pp. 51-54; A.U. Pope, A Survey of Persian Art, III, pp. 1845-6, V, Pls. 859-861 ; R. H. Pinder-Wilson, persian Planting of the Fifteenth Century, pp. 3-4 24.

الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٢٩ — ٨٣٠ مكرر ؛ فنون الإسلام شكل ١١٦ — ١١٧ .

وتتجلى هذه الزخارف المعمارية الأنيقة فى تصويرة تمثل بهرام جور والصور السبع (شكل ٦٦)[(١)]. وتتعلق هذه التصويرة بقصة رواها الشاعر نظامى فى منظومة حول بهرام جور: ذلك أن المنذر ملك الحيرة — حين عهد إليه ملك



شكل ٦٦ — بهرام جور والصور السبع. تصويرة من مخطوط يشتمل على نماذج من الشعر والنثر فى مجموعة جلبنكيان. شيراز سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م).

الفرس باستضافة ابنه بهرام جور — شيد له قصر الخورنق، وجعل فى إحدى

---

(١) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 860.

الدكتور زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى اللوحة ٣٩؛ فنون الإسلام شكل ١٠٦؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٢٩ مكرر.

قاعاته صوراً تمثل أميراً وحوله بنات الملوك السبعة الذين كانوا يحكمون الأقاليم السبعة فى العالم .

و يشاهد فى هذه التصويرة الأمير بهرام جور ومعه أتباعه ينظر إلى صور الأميرات السبع مصورة فى أعلى الجدار فى قاعة دائرية التخطيط ، زخرفت جدرانها بزخارف نباتية وهندسية دقيقة ، وكسى إفريزها الأسفل بشريط من الزخرفية العربية المورقة (الأرابسك) .

ويتجلى شغف الفنان بتصوير المناظر الطبيعية بدقة و إتقان فى تصويرة تمثل المجنون على قبر ليلى [شكل ٦٧][١] . وقصة مجنون ليلى من القصص التى عنى بها الفرس : فكتبوا عنها ، ونظمها شعراؤهم ، وأقبل مصوروهم على تمثيلها[٢] .

و يشاهد فى هذه التصويرة قبر ليلى وسط منظر طبيعى جميل ، وقد استلقى عليه المجنون فى ذهول ، ووقف فى حزن وأسى إلى جانب القبر تابع من أتباعه ربما كان راوية العاشق الشاعر ، واجتمعت حول القبر أنواع الحيوان التى كانت تحن إلى هذا الإنسان الرقيق ، وتأنس إليه . وقد رسم المصور هنا أنواعا مختلفة من الحيوان مثل النمور والأسد والغزلان والوعول والثعالب والأرانب البرية : و يلاحظ أنه مثل من كل نوع ذكراً وأنثى كأنه يرمز بذلك إلى التآلف بين المجنون وليلى .

---

(١) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 850.

(٢) نذكر أيضا من المشاهد التى صورت من هذه القصة مولد مجنون ليلى ، وليلى والمجنون فى المدرسة ، والمجنون يطوف بالكعبة ، ومعركة بين أنصار أحد أصدقاء المجنون وعشيرة ليلى ، والمجنون يزور ربع ليلى ، ومعركة بين عشيرة المجنون وعشيرة ليلى ، والمجنون بين الوحوش فى الصحراء ، وعجوز تقود المجنون إلى ربع ليلى ، وزوج ليلى يزور المجنون ، ووالد المجنون فى زيارته ، ومرضعة ليلى تزور المجنون ، والمجنون على قبر أبيه ، ووفاة زوج ليلى ، وليلى تبحث عن المجنون ، وليلى والمجنون فى الصحراء ، وإغماء ليلى والمجنون ، ودفن ليلى .

ومن الملاحظ أن جزءاً من ثلثى هذا داخل إطار التصويرة نفسها .
والرسوم الآدمية فى هذه التصويرة صغيرة بالنسبة مثيلتها فى تصاوير أخرى



شكل ٦٧ — الحيوان حول قبر ليلى — تصويرة من مخطوط يشتمل على نماذج من الشعر والنثر فى مجموعة كلبنكيان . شيراز سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م)

فى المخطوط نفسه . ومن هذه التصاوير تصويرة تمثل خسرو يصارع الأسد على مرأى من شيرين (١) . وتعتبر هذه التصويرة أقدم مثال لتصوير هذا الموضوع .

(١) A. Sakisian, La Miniature persane, p. 40 Fig. 44 ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 861 B,

وتشتمل التصويرة على خيمة قد نصبت فى بقعة جميلة من الأرض ، نمت فيها الأشجار المورقة المزهرة ، والأعشاب والنباتات المهذبة المشذبة ، وبها فى مقدمتها مجرى من الماء ينساب بعرض التصويرة على شكل قوس تقريباً . أما الخيمة فتكسوها زخارف من أفرع نباتية تتخللها رسوم طيور بالإضافة إلى مناطق دائرية و بيضاوية تشتمل على زخارف عربية مورقة جميلة (أرابسك) .

ويشاهد فى مقدمة التصويرة أسد يقفز على خسرو الذى صد هجمته ، وأمسك رأسه بإحدى يديه ، واستعد لالكمه بقبضة يده الأخرى . ويقف خلف الأسد أحد أتباع خسرو يرتدى سراويل منبعجة ، وقد رفع سيفه يهم بضرب الأسد من الخلف ، ووقف خلف خسرو تابع آخر يضع إصبعه فى فمه متعجباً مذهولا . وتشاهد شيرين تطل برأسها من باب الخيمة وتنظر إلى خسرو بإعجاب وتقف معها إحدى وصيفاتها ، فى حين تتطلع سيدتان فى خارج الخيمة .

وقد وفق الفنان فى التعبير عن حركة الأسد ، وعن صد خسرو لهذه الحركة ، وفى تزويد التصويرة بكثير من التوازن .

ويتضح التوازن أيضاً فى تصويرة أخرى تمثل خسرو جالساً على عرشه بين حاشيته[1] ، وقد اصطف خلفه بعض أمرائه وحراسه وجلس أمامه بعض الموسيقيين وحراس الطير ، ووقفت أمامه إحدى السيدات بخفر وحياء ، فى حين يجلس أحد الأمراء على كرسى صغير وقد هم بتناول صحن من أحد الخدم .

ومن الملاحظ أن الرسوم الآدمية ينفرد كل منها بحركة معينة ومهمة خاصة ومع ذلك يعوزها الحركة والحيوية والترابط فيما بينها .

وإذا كانت الرسوم الآدمية فى هذه التصويرة كبيرة بعض الشىء فإنها

(١) A Sakisian, La Miniature Persane, pl. XXX, Fig. 45 ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, pl. 861 A.

قد ازداد حجمها جداً فى تصويرة فى المخطوط نفسه تمثل آدم وحواء[١] . ويشاهد آدم وحواء فى هذه التصويرة بجوار شجرة فوق ربوة عالية ، وقد ستر أسفل جسميهما بأوراق الشجر ، ويحف برأسيهما هالتان على هيئة شعلة من النيران . وقد عرف هذا النوع من الهالات فى المدرسة المغولية ؛ ومن ذلك مثلا هالة حول رأس الملاك فى تصويرة تمثل البشارة فى مخطوطة من الآثار الباقية فى ادنبره[٢] وفى نسخة منقولة منها فى المكتبة الأهلية فى باريس[٣] .

ومن الملاحظ أن الصخور هنا مرسومة بأسلوب إسفنجى ، وأن بعضها مشكل على هيئة بعض الحيوان . وتشبه التصويرة — فى هذه الخاصية — كثيراً من تصاوير المدرسة التيمورية وبخاصة فى شيراز ، ولا سيما بعض تصاوير شاهنامة دار الكتب المصرية التى تم نسخها فى شيراز فى سنة ٧٩٦ هـ (١٣٩٣ م)[٤] .

ويكتنف التصويرة بصفة عامة إحساس بالخلاء والوحشة ، ومن ثم فقد نجح المصور فى التعبير عن الوحدة والانعزال ، وذلك بأن صور طبيعة جدبة .

على أن المصور قد مثل الجدب بصورة أوضح فى تصويرة أخرى تمثل معركة بين القبائل من أجل مجنون ليلى فى صحراء جرداء[٥] . وتمثل التصويرة معركة توشك على الاحتدام بين مجموعتين من العرب يركبون الجمال وقد أشرعوا حرابهم وسيوفهم ، فى حين يقف مجنون ليلى فى مؤخرة التصويرة خلف خط

---

(١) A. Sakisian, La Miniature Persane, Fig. 46

(٢) Bishr Farès, Une Miniature Religieuse de l'École de Baghdad, pl. XXX. a.

(٣) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 824 A.

(٤) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XXIX, A.

(٥) A. Sakisian, La Miniature Persane, Fig. 47.

الأفق أمام شجرة يراقب المعركة . ومما يسترعى النظر توفيق الفنان فى التعبير عن هيئة الجمال وحركاتها .

وتشبه هذه التصويرة — من حيث التصميم العام وتوزيع العناصر — تصويرة أخرى تمثل الموضوع نفسه فى مخطوط صغير بالمتحف البريطانى (رقم Add. 27261) [1] .

وتتفق الصورتان فى وضع المجنون متكئاً على شجرة فى الركن العلوى إلى اليمين ، وقد ربع ذراعيه على صدره ، وفى رسم السحاب بطريقة زخرفية محوزة فى الركن العلوى إلى اليسار .

والحق أن التشابه بين المخطوطين كبير جداً سواء من حيث الخط والتصوير . ويشمل مخطوط المتحف البريطانى بعض قصائد للشاعر نظامى ، ومن ثم فإن تصاويره تعتبر من أقدم التصاوير التى توضح قصائد هذا الشاعر . وقد نسخ هذا المخطوط الخطاطان محمد وناصر فى سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م) لإسكندر سلطان حاكم شيراز مما يؤكد نسبته إلى هذه المدينة . وتعتبر تصاوير هذا المخطوط من أروع ما أنتجه مدرسة شيراز من حيث التناسب بين الألوان والخطوط ، والعناية بالمناظر الطبيعية ، وتزويدها بتعبير وإحساس [2] .

ويشتمل المخطوط على حواش تحف بإطارات التصاوير تشبه حواشى مخطوط جنبكيان السابق الذكر : إذ تتألف من أسطر مائلة تتخللها أركان ومناطق

---

(١) المرجع نفسه صفحة ٤١ شكل ٨٢ .

(٢) F. R. Martin, The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turky from the eighth to the eighteenth century, pl. LIII ; A. Sakisian, La Miniature Persane, pls. XLVII, XLVIII, L; F. Taeschner, Zur Ikonographie der persischen Bilder-handschriften, Jahrbuch der asiatischen Kunst, II (1925), pp. 188-92, Fig. 3 ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1846, pl. 858 A, B; R. H. Pinder-Wilson, Persian Painting of the Fifteenth Century pp. 6, 24, pls. 1, 2.

تشتمل على زخارف نباتية محورة من النوع نفسه . ولا يقف التشابه بين المخطوطين عند حد الحاشية والمناطق الزخرفية بل إن تصاوير المخطوطين تتفق فى كثير من الأحيان من حيث التصميم . ولقد سبقت الإشارة إلى التشابه بين صورتى « مجنون ليلى يراقب معركة بين القبائل » .

ويتجلى التشابه من حيث التصميم وتوزيع العناصر بشكل واضح بين تصويرتين تمثلان « الإسكندر بين عرائس البحر »[1] . وقد وردت هذه القصة فى إقبالنامه ، وملخصها أنه بعد أن عبر الإسكندر البحر الشرقى مر ببحيرة شاهد فيها عرائس البحر اللائى اعتدن أن يظهرن أثناء الليل فوق سطح الماء ، ويغنين ألحاناً تذهب حلاوتها بعقول من يسمعونها من الرجال .

ويشاهد فى هذه التصويرة ست من الحوريات مفعمات بالرقة والشاعرية ، وقد خطت إحداهن بإحدى قدميها على البر ، فى حين يطل الإسكندر وأحد أتباعه عليهن من خلف الصخور .

وقد استخدم المصور هنا درجات مختلفة من اللون البنفسجى الكالح والأخضر الباهت ؛ وعبر عن الماء باستخدام لون مفضض ، غير أنه تأكسد بمضى الزمن ، ومن ثم صار داكناً — كما هى الحال غالباً فى التصاوير الإسلامية . أما الصخور فقد رسمت بالأسلوب الاسفنجى الذى سبقت الإشارة إليه ، كما أن بعضها قد شكل أيضاً على هيئة الحيوان .

---

(١) R. H. Pinder-Wilson, Persian Painting of the Fifteenth Century, p. 6, pl. 2.
بالمكتبة العامة فى لينجراد مخطوط مزوق من خمسة نظامى نسخ لشاه رخ فى سنة ١٤٣١ يشتمل على تصويرة مشابهة تمثل الموضوع نفسه وفى الوقت نفسه مشابهة لتصويرة ثالثة فى مخطوط من خمسة نظامى فى مجموعة M.L. Cartier فى باريس .

وعلى الرغم من أن التصويرة تمثل قصة تجرى حوادثها أثناء الليل فإنها خالية من الظلال والظلام ، وقد اكتفى المصور بالإيحاء إلى الليل برسم جزء من السماء باللون الأزرق الذى ترصعه نجوم صفراء .

وتلاحظ هذه الظاهرة أيضاً فى تصويرة أخرى فى المخطوط نفسه تمثل « زيارة الإسكندر لأحد النساك[1] ». وقد أورد نظامى هذه القصة فى «شرفنامه» حيث ذكر أنه بعد أن فشلت جيوش الإسكندر فى اقتحام إحدى القلاع الجبلية التى يحتلها بعض اللصوص وقطاع الطرق عزم على أن يقوم بزيارة ناسك صالح فى كهفه ليسأله المعونة والتأييد، ومن ثم ذهب إليه ليلا رغم الظلام وأخطار الطريق.

ويشاهد فى التصويرة الإسكندر يسير بين شعاب الجبل ، يتقدمه خادم أسود بيده شمعة ، وخلفه أحد حراسه، فى حين يجلس الناسك فى كهفه فى مستوى أعلى من الإسكندر .

ومن الملاحظ أن استخدام المصور هنا لألوان قليلة التشبع من الأخضر والأزرق قد ساعد على التعبير عن وحشة الليل فى الجبال الصخرية . كما عبرت الدرجات المختلفة فى اللون الأخضر عن مستويات الجبل ومرتفعاته .

ويتضح فى هذه التصويرة شأنها فى ذلك شأن غيرها من تصاوير المخطوط تعاون جميع فنانى الكتاب من مصور وخطاط ومذهب فى إنتاج العمل الفنى وتحقيق روعته وجماله. انظر مثلا كيف صورت الشجرة المزهرة بحيث تلائم زاوية الحاشية، وتأمل أيضاً كيف أشار رأس زاوية الحاشية إلى الإسكندر ووجه الأنظار إليه بحيث صارت له الأولوية فى التصويرة على الرغم من رسمه فى أحد الجوانب .

ولقد تركت تصاوير هذا المخطوط أثرها فى كثير من المنتجات التالية . ومن هذه التصاوير التى ظهر تأثيرها فى العصور التالية تصويرة تمثل بهرام جور يقتل التنين[2] . وقد رسم التنين فى هذه التصويرة باللون الرمادى المفضض الذى

---

(١) المرجع نفسه صفحة ٢٤ لوحة ١ .

(٢) A. Sakisian, La Miniature Persane, p. 70, Fig. 80

بعده اللون الأبيض والذهبي . ويتضح تأثير هذه التصويرة مثلا في تصويرة تنسب إلى بهزاد في مخطوط محفوظ بالمتحف البريطاني (١) . ويتجلى التشابه في التصميم العام ، وفي توزيع عناصر التصويرة بالإضافة إلى حركة الحصان وهيئته .

ومن التصاوير التي ظهرت آثارها في الإنتاج المتأخر أيضاً تصويرة تمثل الحرب بين القبائل على ظهور الجمال من أجل مجنون ليلى (٢) . ونشاهد في هذه التصويرة إحدى المجموعتين تفر أمام الأخرى ، في حين اتكأ مجنون ليلى على جذع شجرة يراقب المعركة وهو عاري الصدر ، يرتدي ثوباً أبيض ، وقد ربع ذراعيه على صدره . ومن الملاحظ أن رءوس الجمال مرسومة بإتقان ، ومزودة بواقعية واضحة .

ولقد سبقت الإشارة إلى الصلة الوثيقة بين هذه التصويرة وبين تصويرة تمثل الموضوع نفسه في مخطوط يحتوي على نماذج من الشعر والنثر في مجموعة جلبنكيان . وقد أثرت هذه التصويرة بدورها في تصويرة تنسب إلى بهزاد في مخطوط محفوظ بالمتحف البريطاني سبقت الإشارة إليه (٣) . ويلاحظ التشابه بين الصورتين في التصميم العام ، وفي رسم إحدى المجموعتين تفر أمام الأخرى .

وثمة تصويرة تمثل المجنون في الصحراء (٤) ، وقد ألفته الحيوانات المتوحشة ، وسكنت إليه ، وأنست به ، والتفت حوله . وقد وضح تأثير هذه التصويرة في تصميم تصويرة أخرى تمثل الموضوع نفسه ، تنسب إلى بهزاد ، في المخطوط نفسه المحفوظ بالمتحف البريطاني (٥) .

على أن التأثير السريع لهذا المخطوط قد ظهر بشكل واضح في مخطوط مزوق

---

(١) المرجع نفسه شكل ٧٧ .

(٢) المرجع نفسه شكل ٨٢ .

(٣) المرجع نفسه شكل ٧٦ .

(٤) المرجع نفسه شكل ٨٢ .

(٥) المرجع نفسه شكل ٧٩ .

آخر من خمسة نظامى محفوظ فى مجموعة كارتييه فى باريس M.L. Cartier [١] . ويشتمل هذا المخطوط على عبارة تنص على أن به طابع ختم مكتبة شاه رخ ، غير أن هـذا الختم قد اختفى . ومع ذلك فإنه من الواضح أن هذا المخطوط قد تم تزويقه فى شيراز فى حوالى العقد الثانى من القرن الخامس عشر ، وذلك بناء على مقارنته بالمخطوطة السابقة المؤرخة بسنة ١٤١١ م (Br. Mus. Add. 27261) .

ومن المرجح أن المخطوط قد تم فى شيراز برسم مكتبة شاه رخ فى هراة ، وربما زوق فى هراة نفسها على يد فنان تعلم فنه فى شيراز قبل أن ينتقل إلى هراة .

ومهما يكن من شيء فإن تصاوير المخطوط تمثل المدرسة التيمورية فى بداية القرن الخامس عشر حين وضح التشابه بين أسلوبى شيراز وهراة بفضل الصلة الوثيقة بين حاكمى المدينتين ، وتبادل المخطوطات والفنانين .

وتتمثل خصائص أسلوب شيراز بشكل واضح فى بعض تصاوير هذا المخطوط ومن ذلك تصويرة تمثل الملكة نوشابه تتعرف على الإسكندر [٢] . ولقد نقل نظامى العناصر الرئيسية لهذه القصة عن الشاهنامة ؛ ومؤداها أن الإسكندر تنكر على هيئة رسول أرسله الإسكندر نفسه إلى نوشابه ؛ ولما مثل بين يديها عرفته ؛ ثم قدمت إليه قطعة من الحرير قد طرز عليها صور الملوك ، ومن بينها صورته هو نفسه . وحينما رأى الإسكندر أن أمره قد افتضح امتقع وجهه من الخوف والخجل ، غير أن نوشابه طمأنته ، وأقامت حفلة فخمة تكريما له .

---

(١) انظر صفحة ١١٣ — ١١٤ .

Marteau, Georges, and Vever, Henri, Miniatures persanes exposées au Musée des Arts Decoratifs, Paris 1913, No. 63 ; Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, No. 42, pp 64-65, pls. 32 B, C, 33 A, B; A. U. Pope, A survey of Persian Art, III p. 1846, pl, 855.

(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, pl XXXIII A ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, pl. 855.

ويتضح فى هذه التصويرة التوزيع التماثل المتراصف المعروف فى مدرسة شيراز ؛ كما يلاحظ أن تقاسيم أوجه السيدات متشابهة .

على أن بعض التصاوير يمكن مقارنتها بتصاوير أخرى معينة من مدرسة شيراز ؛ ومن أوضح الأمثلة تصويرة تمثل الإسكندر وعرائس البحر (١) . وتشبه هذه التصويرة بشكل واضح تصويرة تمثل الموضوع نفسه فى مخطوط المتحف البريطانى المؤرخ بسنة ١٤١١ م (٢) حتى تكاد تكون نسخة منها . ويتضح التشابه بين الصورتين ليس فقط فى التصميم العام وأسلوب توزيع العناصر المختلفة ،



شكل ٦٨ — الإسكندر وعرائس البحر . تصويرة من مخطوط من مخطوط من خمسة نظامى فى مجموعة كارتييه فى باريس M. L. Cartier حوالى أوائل القرن التاسع الهجرى (حوالى أوائل القرن الخامس عشر الميلادى) .

---

(١) Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson and B. Gray, pl. XXXII B.

(٢) R. H. Pinder - Wilson, Persian Painting of the Fifteenth Century, pl. 2.

ولكن أيضاً فى طريقة رسم عناصر الطبيعة من مياه وأرض وصخور وسماء ونجوم ، وفى أوضاع الأشخاص وفى حركاتهم . كما أن رسوم الصخور ذات الشكل الإسفنجى تشكل أطرافها بهيئة تقرب من هيئة بعض الحيوان والطير ، كما هى الحال فى كثير من تصاوير شيراز [١] .

ومع ذلك فبالمخطوط تصاوير كثيرة تمتاز بروح الجدة وطابع الابتكار ، وباختلافها عن مثيلتها من التصاوير السابقة ، ومن هذه التصاوير تصويرة تمثل خسرو يصرع أسداً بقبضته أمام شيرين [٢] . ويشاهد فى هذه التصويرة شيرين فى مدخل خيمتها ترقب خسرو بإعجاب ، فى حين يقف بعض الرجال عن بعد ، وتتطلع سيدة أخرى بجانب الخيمة . ويلاحظ أن توزيع العناصر هنا يختلف بعض الشىء عنه فى تصويرة فى مخطوط يشتمل على نماذج من الشعر والنثر فى مجموعة جلبنكيان سبقت الإشارة إليه [٣] : إذ يلاحظ أنه لا يظهر من الخيمة إلا جزء منها فقط فى يسار التصويرة ، فى حين يحتل المنظر الرئيسى مقدمة التصويرة ، كما يشاهد فى المؤخرة بعض سيقان الأشجار مرتبة بانتظام وقد تدلت بعض أغصانها . ولقد وفق المصور فى التعبير عن الحركة لاسيما حركة التابع الذى يهم بضرب الأسد بسيفه .

ومع ذلك فإن فى الأسلوب بعض الركاكة والآلية ، كما أن رسم الأسد ضعيف ، والرسوم الآدمية غير واقعيــــة ، وتقاسيم الأوجه يعوزها التنوع وتمييز الشخصيات .

---

(١) انظر صفحة ٢١٩ .

(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Witkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XXXII c.

(٣) S. Sakisian, La Miniature Persane Fig 44; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 861 B.

ومن القصاير التى تتميز بطابع الابتكار ، واختلاف توزيع العناصر تصويرة تمثل شيرين وفرهاد (١) . وتوضح هذه التصويرة قصة أوردها نظامى فى منظومته سبق أن أشرنا إليها (٢) .

ويشاهد فى التصويرة شيرين على ظهر جواد ، وقد أمسكت فى إحدى يديها تفاحة تهم بإعطائها لفرهاد وهو يركع بين الصخور التى كان يقوم بنحتها ويهم بالشرب . ويشاهد فى النصف الأيسر من الصورة عقد قد صورت فى أعلاه صورة أشخاص ثلاثة واقفين ، وأسفلهم صورة فارس يعدو مسرعاً . وقد سبق أن ذكرنا (٣) أن هذا العقد يمثل القبوة الكبرى المنحوتة عند طاق بستان بالقرب من كرمانشاه التى ترجع منحوتاتها إلى عصر خسرو الثانى (٥٩٠ — ٦٢٨ م) ومن المعروف أن الجدار الداخلى الخلفى فى هذه القبوة يشتمل على نحتين أحدهما فى أعلى الجدار ويتمثل فيه ثلاثة أشخاص واقفين والآخر أسفله ويشتمل على صورة فارس فى وضعة جانبية . وتمثل الصورة العليا تولية خسرو الثانى ملك إيران ويظهر فيها خسرو بين الإله اهورا مزدا والالهة اناهت (٤) ، أما الصورة السفلى فتمثل صورة شخصية الملك خسرو الثانى نفسه وقد امتطى صهوة جواده ، ولبس عدته الحربية (٥) . غير أن رسوم الأشخاص الثلاثة فى التصويرة تختلف فى التفاصيل عن منحوتات طاق بستان وإن اتفقت معها من حيث التصميم العام (٦) .

---

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XXXIII B,

(٢) انظر صفحة ٣٠١ .

(٣) انظر صفحة ٣٠٢ .

(٤) A. U. Pope, A survey of Persian Art, IV, pls. 160 B,

(٥) المرجع نفسه جزء ٤ اللوحة ١٦١ ا.

(٦) Sarre and Herzfeld, Iranische felsreliefs, p. 220; A. V. Wiliams Jackson, Persia Past and Present, Chapter XV; Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting p. 65.

ومن الملاحظ أن المصور قد استطاع أن يحافظ على توازن التصويرة على الرغم من اختلاف الجانبين اختلافا واضحا وذلك بأن وازن صورة شيرين على ظهر الحصان فى يمين التصويرة بصورة خسرو المنحوتة فى جدار القبوة فى يسارها (١).

* * *

لم يستطع اسكندر سلطان الصمود أمام قوات عمه شاه رخ ، إذ سرعان ما قضى عليه وأعدم فى سنة ١٤١٥ م ؛ وبموته انتقلت زعامة تزويق المخطوطات من شيراز إلى هراة . على أن شيراز قد ظلت مركزا مهما من مراكز هذا الفن : ذلك أن شاه رخ عين ابنه إبراهيم واليا على شيراز ، وقد استمر هذا واليا عليها حتى وفاته فى سنة ١٤٣٥/٨٣٦ م؛ ولقد كان ابراهيم — شأنه شأن سلفه وكثير غيره من الأمراء التيموريين — معنيا بالفنون والآداب ؛ وبخاصة فنون الكتاب ، ويقال إنه هو نفسه قد تعلم فن التذهيب ؛ كما كان على صلات أدبية بأخيه بايسنقر حاكم هراة الذى اشتهر هو أيضاً برعايته المعارف والفنون ، والذى تصدرت هراة فى عهده سائر المدن الإيرانية من حيث الثقافة والفن .

وفى القسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين مخطوط مزوق يرجع إلى عصر إبراهيم سلطان . ويشتمل هذا المخطوط على مجموعة نماذج من انتاج بعض شعراء من الفرس (٢) . وقد تم نسخ هذا المخطوط فى شيراز فى سنة ٨٢٣ هـ

(١) انظر صفحة ٣٠٢ حيث قورنت هذه التصويرة بتصويرة تمثل الموضوع نفسه فى مخطوط من منظومة خسرو وشيرين النظامى بمتحف فرير فى واشنجطون Ars Islamica, IV, 1937, p. 479, Fig. 4 .

(٢) Kühnel, Islamische Kunst, in Springer's Handbuch, Bd. VI, Taf. X; Die Baysonghur-Handschrift der islamischen Kunstabteilung (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen) LII, (1931) pp. 133—152; History of Miniature Painting and Drawing, in A. U. Pope, A Survy of Persian Art, III, p. 1847, V, pls 862-864; Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, p. 67, No. 45, pl XXXVII A and B; R. H Pinder-Wilson, Persian Painting of the Fifteenth Century, p. 4.

الدكتور زكى محمد حسن : فنون الإسلام شكل ١١٨ و ١١٩ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ٨٢٦ و ٨٢٧ مكرر .

(١٤٢٠ م) على يد الخطاط الذائع الصيت محمود بن مرتضى الحسيني [١] برسم مكتبة الأمير بايسنقر . ومن المرجح أن المخطوط قد كتب بأمر إبراهيم سلطان حاكم شيراز لإهدائه إلى أخيه بايسنقر فى هراة .

وعلى الرغم من أن تصاوير هذا المخطوط تمثل بعض التطور لأسلوب مدرسة شيراز فإنها لا تزال تحتفظ بمميزات هذه المدرسة مثل استخدام بعض التصميمات التقليدية ، واستعمال الألوان الهادئة الخفيفة ، ورسم التلال بهيئة اصطلاحية . كما يحف بالتصاوير حاشية ذات أسطر مائلة ، وأركان زخرفية .

وبالإضافة إلى ذلك تتميز بعض التصاوير بخصائص معينة ذلك أن المصور يقسمها أحياناً إلى مستويات بوساطة خطوط مقوسة ، تقف الكائنات عليها عادة ، كما أنه يستخدم أقل عدد ممكن من الأشخاص للتعبير عن قصته ، ويستعيض عن رسم التفاصيل الكثيرة بتمثيل بعض الأجزاء فقط معتمداً عليها فى الإيحاء بباقى العناصر والتفاصيل .

وتتضح هذه الخصائص فى تصويرة تمثل الحرب بين خسرو پرويز وبهرام جوبين [٢] (شكل ٦٩) . وقد استطاع الفنان — برغم رسمه عدداً قليلا من الأشخاص — أن يعبر عن ضجيج الحرب ومجاجها عن طريق رسم بعض الأعلام المتطايرة فى الهواء ، وبعض الأوجه والأسنة المشرعة خلف الصخور . كما رسم التلال الصخرية بالهيئة الإسفنجية المعروفة فى مدرسة شيراز .

---

(١) من بنا أن هذا الخطاط نفسه نسخ فى شيراز ظفرنامة فى سنة ١٤٠٥ م ومجموعة من الشعر والنثر محفوظة فى مجموعة جلبنكيان فى سنة ١٤١٠ م ، وأنه كان فى خدمة إبراهيم سلطان فى سنة ١٤٢٩ حين نسخ له مخطوطا اتخذ فيه لقب « السلطانى » نسبة إلى هذا السلطان.

انظر صفحة ٣٢٤ .

(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XXXVII B.

الدكتور زكى محمد حسن ، فنون الإسلام شكل ١١٨ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٢٧ مكرر .



شكل ٦٩ — الحرب بين برويز وبهرام جوبين . تصويرة من مخطوط يشتمل على مجموعة نماذج من إنتاج بعض شعراء الفرس في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين . شيراز سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م)

ومن الملاحظ أن هذه التصويرة — شأنها شأن غيرها فى هذه المخطوطة — تمثل التعاون بين فنون الكتاب من تصوير وتذهيب وخط . ويتضح فيها الجمع بين أسطر الكتابة المائلة والأفقية .

ولقد نجح الفنان فى التعبير عن حركة الخيل وهى تعدو مسرعة ، وعن قسوة الحرب وأخطارها. ولقدساعده على ذلك تجريده للمنظر الطبيعى من النبات والأشجار

فيما عدا رسوم الحشائش الاصطلاحية التى قلما تخلو منها تصويرة تيمورية . وحتى هذه الحشائش قد رسمت بأسلوب هندسى محور بعيد جداً عن الواقع .

ومع ذلك فلم يكن مزوق هذا المخطوط كارهاً المناظر الطبيعية الجميلة . بل على العكس نجده فى بعض الأحيان يرسم الطبيعة بشغف وإحساس ، بحيث ينقل إلى المشاهد بهجته هو نفسه بجمال الطبيعـــة وروعتها ، وحبه لتأمل تفاصيلها ودقائقها .

وتتجلى هذه الخاصية « الطبيعية » فى تصويرة تمثل مقابلة بين خسرو وشيرين وهما على ظهور الخيل [١] . وقد استطاع المصور أن يزود هذه التصويرة بإحساس عميق بجمال الطبيعة ، وأن يعبر عن النشوة التى تبعثها فى الـكائنات الحية على اختلاف أنواعها . وقد أوضح الفنان قوة الحب بين خسرو وشيرين عن طريق حركاتهما ، وحركات الحصانين .

وتمت هذه التصويرة ببعض الصلة للأسلوب « المغولى » وذلك من حيث وضوح تقسيم سطحها إلى مستويات توحى بشىء من العمق ، ووجود الشخصين الرئيسيين فى أسفل التصويرة ، وكبر حجمهما نسبياً ، ووقوف بعض الحيوان والطير على قمم المستويات . ومع ذلك فالتصويرة تشتمل بصفة عامة على خصائص المدرسة التيمورية فى شيراز مثل قلة الأفراد ، ورسم خط الأفق على هيئة أقواس .

على أن روح الشغف بتصوير المناظر الطبيعية الرائعة تظهر بصورة أوضح فى تصويرة أخرى فى المخطوط نفسه تمثل « اكتشاف خسرو لشيرين » [٢] .

---

(١) A.U. Pope, A Survey of Persian Art, pl. 863 B.
الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ٨٢٦ مكرر .

(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XXXVII A.

وعلى الرغم من أن هذه التصويرة يتمثل فيها بعض الآثار من المدرسة المغولية، فإنها قد استعملت هنا ببراعة بحيث فقد المنظر أى تأثير مغولى ، وأفعم بالعاطفة والإحساس بجمال الطبيعة ، والبهجة بها .

ويشاهد فى التصويرة خسرو وقد امتطى صهوة جواده يتطلع إلى شيرين من بعيد وقد وضع إصبعه فى فمه مأخوذا بجمالها ، فى حين جلست شيرين نصف عارية تستحم وقد وفق الفنان فى التعبير عن غفلة شيرين عن الأعين التى تلتهمها .

وكما هى الحال فى صور المناظر الطبيعية إذ تتفاوت من حيث إهمال التفاصيل أو الولع بها ، نجد أن الفنان يلجأ إلى الاختصار فى تمثيل المناظر الداخلية أحيانا وإلى الدقة والإتقان والعناية بالتفاصيل أحيانا أخرى . ويتضح إتقان رسم المناظر الداخلية فى تصويرة تمثل « هماى يغمى عليها عند مشاهدتها صورة هماى »(1) : إذ يكسو المصور جميع أسطح الجدران والأرضية والأثاث بالزخارف المتأنقة الدقيقة . ومن الملاحظ أنه عنى بتوزيع الأشخاص توزيعا متراصفا متوازنا ، كما زود التصويرة بعنصر صينى برسم طرفى حزام الملاك بطريقة صينية . ولم يغفل الفنان أيضاً رسم منظر خارجى فى جانب التصوير حين أظهر جزءا من حديقة القصر . والحق أن هذه التصويرة تجمع بين داخل القصر وخارجه والحديقة ؛ ومن المعروف أن هذا البعد عن المنطقية من خصائص التصوير الإسلامى بصفة عامة .

ومع ذلك فقد وفق الفنان فى التعبير عن الحب وعن الثراء فى الوقت نفسه .

ومهما يكن من أمر فإن تصاوير هذا المخطوط تمثل بعض التطور لأسلوب شيراز بصفة عامة .

ويمت بصلة وثيقة إلى هذا المخطوط مخطوطة مزوقة من شاهنامه محفوظة

---

(1) A.U. Pope, A Survey of Persian Art, V. pl. 864 B.

بالمكتبة البودلية في أوكسفورد (Ouseley Add 176.)[١] وتحتوى هذه المخطوطة على مقدمة بايسنقر التى كتبت فى سنة ١٤٣٦ م[٢] ، وكذلك على قصيدة فى مدح أبى الفتح إبراهيم سلطان الذى ظل يحكم شيراز حتى وفاته فى سنة ١٤٣٦ م ، ومن ثم فإن هذه الشاهنامه قد أنتجت فى شيراز فيما بين عامى ١٤٢٦ و ١٤٣٦ م . وقد نسخت هذه الشاهنامة بخط نستعليق دقيق ، كما اشتملت صفحاتها على زخارف أنيقة . وتضم المخطوطة ٤٧ تصويرة تتفاوت فيما بينها من حيث الجودة والأسلوب . وتتفق هذه التصاوير مع تصاوير المخطوطة السابقة فى بعض التفاصيل ولاسيما فى طريقة معالجة الخلفيات . غير أنها تمتاز باستعمال الألوان الشديدة التشبع إلى جانب الألوان قليلة التشبع مما يبرز الرسوم . ومناظر المخطوطة ذات تأثير قوى ، ومفعمة بالإحساس المناسب برغم ما فيها من جمود فى بعض الأحيان .

ومن أروع تصاوير هذه المخطوطة تلك التصاوير التى تمثل أعمال البطولة : إذ يركز الفنان فيها عنايته على العمل الرئيسى دون أن يلفت الأنظار إلى شىء غيره . وتتجلى هذه الخاصية بشكل واضح فى تصويرة تمثل رستم يرفع أفراسياب من فوق سرج فرسه بيد واحدة [شكل ٧٠][٣]. وأفراسياب هو بطل التورانيين، وهو يمثل أحد الأعداء الألداء للشعب الإيرانى . ويبنى المصور تصميمه هنا على هيئة دائرة يحدها من أعلى خط الأفق على هيئة قوس منتظم الاستدارة .

---

(١) Sir Thomas W. Arnold, Painting in Islam, Oxford 1928, pl. XXXVIII ; H. Ethé, Catalogue of Persian... Manuscripts in the Bodleian Library, 2 vols., 1889, 1930, No. 501 ; Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pp. 12-13, 54,55, No. 46, Frontispiece, pls. XXXVIII-XL; A.U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1847 ; R.H. Pinder-Wilson, Persian Painting of the Fifteenth Century, p. 4-5, 12, pl. 5.

(٢) انظر الفصل الثانى عشر .

(٣) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XL A.

هرياً — وهذا من خصائص مدرسة شيراز — ويحدها من أسفل تصفيف الفرسان ، ومن ثم يتركز الانتباه على العمل البطولى فى وسط الدائرة ، وهو رفع أفراسياب فى يد رستم .



شكل ٧٠ — رستم يرفع افراسياب من فوق سرج فرسه بيد واحدة . تصويرة من مخطوطة من الشاهنامة بالمكتبة البودلية فى اكسفورد (Ouseley Add. 176) . شيراز فيما بين سنتى ١٤٢٦ و ١٤٣٦ م

ومما يسترعى النظر فى هذه التصويرة أن رستم يرتدى فراء النمور ، ويضع فوق رأسه غطاء رأس من جلود السباع ، وهذا كله لإبراز بطولته والإشادة بفروسيته .

وكأن المصور — رغبة منه فى إبراز بطولة رستم، وخشية من لفت الأنظار عنها — جرد التصويرة من جميع عناصر الطبيعة تقريباً .

ومع ذلك فلم يكن الفنان قاصراً عن رسم المناظر الطبيعية ، بل على العكس عنى فى كثير من الأحيان برسم عناصر الطبيعة ؛ كما أن بعض تصاويره تمثل مهارته فى الملاءمة بينها وبين الرسوم الآدمية ، والتوفيق بين البيئة والحوادث الإنسانية توفيقاً بارعاً ، وتزويد التصويرة بانسجام تام دون تنافر أو طغيان . وتتضح هذه الميزة بشكل جلى فى تصويرة تمثل ملك جيومرث [١] . وتوضح هذه التصويرة ما جاء فى الشاهنامة من أن جيومرث كان أول من ملك العالم . وقد سخر الله له جميع الجن والإنس ، وأذعن الجميع لسلطانه حتى الوحوش الكاسرة ؛ وسكن جيومرث على قمة جبل ، وارتدى جلود النمور ، وكان الجن والإنس يحضرون ببابه كل يوم ، ويصطفون صفوفاً فى انتظار أوامره .

ويشاهد فى هذه التصويرة جيومرث جالساً فوق مرتفع من الصخر ، وعن يمينه وشماله بعض أفراد رعيته وقوفاً ، وعند أقدامه يرقد أسد باطمئنان ؛ وتظل الجميع الأوراق الوارفة التى تتدلى من شجرتين تحفان بالربوة التى يجلس فوقها جيومرث .

وقد تجنب المصور استخدام التفاصيل الكثيرة ، ولكنه وزع عناصره توزيعاً متراصفاً أضفى على التصويرة جواً من التوازن ، كما اقتصر على رسم عدد قليل من الأفراد اختلفت ألوان وجوههم وطريقة تصفيف شعورهم وربما قصد من ذلك الإشارة إلى خضوع الأجناس المختلفة له . وبالإضافة إلى ذلك عبر عن الصخور بالطريقة الإسفنجية المعروفة ، كما شكل بعض أطرافها على هيئة رءوس الحيوان كما هى الحال فى كثير من تصاوير شيراز [٢] .

---

(١) المرجع نفسه اللوحة ٣٩ أ .

R. H. Pinder-Wilson, Persian Painting of the Fifteenth Century, pl. 5.

(٢) انظر صفحة ٢١٩ .

ولقد استخدم المصور هنا الألوان الباردة . ففيما عدا قليلا من اللون الذهبي صبغ به السماء ، عبّر عن الأرض باللون البنفسجي الباهت ، وعن الصخور باللون الأزرق ، وعن أوراق الشجر باللون الزيتوني ، وعن البشرة والثياب بدرجات مختلفة من اللون الأصفر .

و بفضل استخدام هذه الخطة اللونية — بالإضافة إلى استعمال الانحناءات والأقواس اللطيفة ، والتعبير عن الحركات الرقيقة — استطاع المصور أن يضفي على التصويرة جواً من الهدوء والسكينة يناسب حياة السلام والخير فى بلاط جيومرث . وقد أكد هـــذا المعنى الأسد الذى ينام هادئاً مطمئناً فى أسفل العرش الصخرى .

و إلى جانب هذا البلاط البدائى صور الفنان بمناسبة قصيدة مدح إبراهيم سلطان التى يشتمل عليها المخطوط تصويرة تمثل بلاط هذا الأمير نفسه (١) . وتتفق هذه التصويرة مع بلاط جيومرث من حيث توزيع الحاشية على جانبى العرش .

ولكن التصويرة هنا تمثل منظراً داخلياً فى قاعة العرش حيث يتصدر الأمير أبو الفتح إبراهيم القاعة وخلفه جدار به نافذتان يظهر خلالهما بعض الأشجار والأزهار . وأمامه فسقية ذات حوض مفصص يحف به رصيف دائرى الشكل . وعلى جانبى النافورة توجد زهريتان كبيرتان .

وعلى الرغم من كثرة الزخارف الدقيقة ، وميل المصور نحو تطويل قامات الأشخاص فإن التصويرة يكتنفها طابع الرحابة والاتساع والفخامة . و يبدو الأمير منعزلا عن أفراد الحاشية الذين يقفون بعيداً عن العرش كأنه ملك ساسانى لا يجرؤ شعبه على الاقتراب منه .

---

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XXXVIII, A.

وعلى الصفحة اليسرى المواجهة للتصويرة السابقة رسم المصور منظراً يمثل جانباً من القصر وحوله حديقته[١] . ويشاهد فى الحديقة بستانى يقوم بحفر الأرض بهمة ونشاط فى حين يطل من إحدى شرفات القصر خمس سيدات يبدو عليهن سيماء العظمة والأناقة والثراء .

ويتجلى فى هذه التصويرة مقدرة الفنان على إتقان رسوم العمائر الأنيقة وكسوتها بالزخارف الهندسية الدقيقة إلى جانب شغفه بالمناظر الطبيعية ، وتصويره لعناصرها المختلفة بمتعة وبهجة وإحساس .

على الرغم من وفاة أبى الفتح إبراهيم سلطان فى سنة ١٤٣٦ م فقد ظلت شيراز مركزاً مهماً من مراكز تزويق المخطوطات فى إيران ، كما حافظ فنانوها على التقاليد الشيرازية القديمة كما تتمثل فى المخطوطات الشيرازية المزوقة ، وبخاصة فى مجموعة المختارات الشعرية التى نسخت برسم مكتبة الأمير بايسنقر فى سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م)[٢] .

ويتجلى التمسك بالتقاليد الشيرازية بشكل واضح فى مخطوطة مزوقة من خمسة خواجو كرمانى تم نسخها فى سنة ٨٤١ هـ (١٤٣٨ م) . وتشتمل تصاوير هذه المخطوطة على بعض أسطر من المتن ، كما يحف بها حاشية ذات أسطر مائلة تتخللها أركان ومناطق زخرفية من النوع المعروف فى كثير من مخطوطات شيراز[٣] .

---

(١) المرجع نفسه . صورة صدر الكتاب .

(٢) محفوظة بالقسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين .

(٣) محفوظة فى مجموعة M. H. Vever, Paris .
Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, No. 57, pp. 72-73, pl. LIII ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1847.

وتظهر التقاليد الفنية الشيرازية فى تصويرة من هذه المخطوطة تمثل معركة بحرية وردت فى قصة مهر ومهربان [1] . ويشاهد فى هذه التصويرة التحام مركبين . وقد أخذ ركابهما يستعدون للصراع ، ويسلون السيوف ، ويطلقون السهام .

ومن الخصائص التقليدية الفنية التى تتميز بها هذه التصويرة تعاون الخط والتذهيب مع التصوير فى إنتاج العمل الفنى ، وتركيز العناية على الحدث الرئيسى المراد توضيحه مع الاستغناء عن باقى التفاصيل ، والاكتفاء بتصوير بعض الأجزاء التى تستغل فى الإيحاء بسائر الأجزاء دون تمثيلها : فنلاحظ مثلا أن المصور اكتفى برسم مقدمتى المركبين ، والأشخاص الرئيسيين ، وقليلا من الجند ، وترك للمشاهد أن يتصور سائر التفاصيل .

وعلى الرغم من أن الرسوم الآدمية كبيرة نسبياً واصطلاحية ، وبعضها يكتنفه الجمود ؛ ويبدو منعزلا عن المعركة فإن التصويرة — بصفة عامة — يسودها إحساس بالتزاحم والحركة والتأهب للالتحام ، وتوقع حدث جلل .

فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر تعرضت شيراز لبعض التقلبات السياسية . ذلك أنه بعد وفاة شاه رخ انفصلت شيراز عن الامبراطورية التيمورية . ولكن لم يلبث أبو سعيد — أحد أحفاد تيمور — (٨٥٥ هـ — ٨٧٢ هـ/١٤٥٢ — ١٤٦٧م) أن استعاد جزئياً عظمة الإمبراطورية ، وأن ضم إليها شيراز . غير أن حكم أبى سعيد لم يدم أكثر من عشر سنين : إذ سرعان أن قضى عليه تركمان القطيع الأبيض (آق قيونلو) . ومنذ ذلك الوقت اقتصرت سلطة التيموريين على بلاد التركستان التى حكمها أبناء أبى سعيد ، وعلى خراسان التى حكمها السلطان حسين ميرزا بيقرا أحد أحفاد عمر شيخ من سنة ١٤٦٨ إلى سنة ١٥٠٦م .

---

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. LIII.

أما شيراز فقد أدمجت ضمن مملكة تركمان القطيع الأبيض منذ سنة ١٤٦٧ م ، وظلت تحت حكمهم إلى أن سلمها آخر أفراد هذه الأسرة إلى الشاه إسماعيل الصفوى فى سنة ١٥٠٣ م .

ومع ذلك فإن هذه التقلبات السياسية لم تؤثر كثيراً على الحركة الفنية فى هذه المدينة : إذ ظلت المراسم الفنية فى شيراز تخرج المخطوطات التى كانت تزوق بحسب الأسلوب الفنى الشيرازى الذى جرى عليه بعض التعديل وإن احتفظ بالخصائص الرئيسية التقليدية . وتتميز مدرسة شيراز فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر بالعناية المتزايدة بتصوير المناظر الطبيعية مما أدى إلى رسم الزهور والنباتات بروح جديدة مبتكرة . أما الرسوم الآدمية فقد اتخذت هيئة جديدة إذ صارت ربعة أميل إلى القصر ، وذات رءوس كبيرة بعض الشىء ؛ كما أن تقاسيم الأوجه أصبحت ذات طابع معين يتميز بالتكاثف والتصنع . و بالإضافة إلى ذلك اصطبغ الرسم بصفة عامة بطابع الجمود ، وصارت العناصر تحدد بوضوح وجلاء .

وتتمثل هذه الخصائص فى مخطوطة مزوقة من الشاهنامة محفوظة بالمتحف البريطانى نسخها غياث الدين بن بايزيد الصراف فى سنة ٨٩١ هـ (١٤٨٦ م) « رقم Add. 18.188 » — ولو أن بعض العلماء يرجعها إلى مدرسة هراة[١] .

وفى هذه المخطوطة تصويرة تمثل الرخش فرس رستم يتصدى لأسد أثناء نوم سيده[٢] . وقد جاء فى الشاهنامة بصدد هذه الحادثة أن رستم رحل لتخليص

(١) Blochet, Musulman Painting, pls. 96-100; Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, p. 94; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, pl. 883 A; R. H. Pinder-Wilson, Persian Painting of the Fifteenth Century, pp. 5, 14, pl. 6.

(٢) R. H. Pinder - Wilson, Persian Painting of the Fifteenth Century, p. 14, pl. 6.

للملك كيكاوس من أسر الجن فى بلاد مازندران ؛ وفى أثناء سيره فى الطريق الوعر الذى اختاره لسفره ، أراد أن يستريح ، فخلع لجام فرسه ، وأرسله يرعى فى أجمة قريبة ، ونام تحت قصب هناك . فلما مضى جزء من الليل ، خرج سبع ، فرأى رستم ممدداً كأنه ركن جبل ، ورأى رخشه كأنه ثعبان . فأقبل نحو الفرس ليفترسه ، فوثب الفرس ، وضرب بيديه على أم رأسه ففلق هامته ، ومزق جلده وتركه طريحاً كخباء مقوض . وكان الرخش « فرساً كميتا أسمر اللون منقطة مثل الورد المنثور على أرض من الزعفران »(١) . ومن الملاحظ أن الشاهنامة قد اعتنت بالرخش ، وأشادت ببطولاته ، وتغنت بأمجاده .

ولقد تقيد المصور هنا بالنص إلى حد ما : فمثل الرخش كفرس أبقع ، كما صوره يثب على الأسد ، ويضرب بيديه على أم رأسه .

وتحتفظ هذه التصويرة بخط الأفق المقوس الذى يعتبر من مميزات مدرسة شيراز .

وقد اهتم المصور بالحادث الرئيسى — وهو تصدى الفرس للأسد ، فركز عليه عنايته ، وصوره بمقياس كبير حتى كاد أن يشغل معظم سطح التصويرة . ثم إنه وزع العناصر توزيعا منسقا متراصفا بغض النظر عن المنطقية : إذ رسم « رستم » نائما فى الركن الأيسر العلوى ليوازن رسم السحب فى الركن الأيمن ، ولو بدا رستم كأنه معلق فى الهواء . كما جعل حول رأس رستم هالة زرقاء ساعدت على توازن الألوان وتناسقها .

وبالإضافة إلى ذلك لم يحترم المصور واقعية التلوين : فمن جهة استخدم كثيرا من الألوان الفاقعة ، ومن جهة أخرى لم يستعمل ألوانا طبيعية ، وإنما اهتم

(١) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام . جزء ١ صفحة ١١٠ — ١١١ .

فقط بالتأثير الزخرفى . من ذلك مثلا طريقته فى تلوين السحب ، وتلوين الأشجار والنبات .

ولا يتمثل البعد عن الواقعية فى التلوين فحسب وإنما يظهر أيضا فى رسم المناظر المختلفة رسما اصطلاحيا محورا . و يتجلى هذا الرسم الاصطلاحي المحور هنا فى رسم الشجرة الرئيسية ورسم السحاب؛ إذ أنه رسم كل غصن من أغصان الشجرة رسما عاما ولونه باللون الأخضر المنقط بنقط سوداء صغيرة ، ثم حدده بلون ذهبي قريب من اللون المستعمل للسماء ؛ أما السحاب فقد مثله بطريقة زخرفية خيالية سواء من حيث اللون ومن حيث الرسم .

وقد جاء هذان العنصران أيضاً فى تصويرة أخرى فى المخطوط تمثل مطاردة كيخسرو فى البحر لافراسياب[1] [شكل ٧١] ، وقد ذكرت الشاهنامه — بصدد هذا الحادث — أن هذه الرحلة كانت محفوفة بالأخطار ، وقد شاهدفى أثنائها كيخسرو ورجاله عجائب كثيرة من مخلوقات البحر كالأسود والثيران و إنس الماء لبعضهم رءوس كرءوس الجواميس ، و يدان من خلف ورجلان من قدام ، كما شاهدوا مخلوقات أخرى لها رءوس كرءوس التماسيح ، وأبدان كأبدان النمور ، وأرجل كأرجل حمر الوحش[2] .

و يشاهد فى هذه التصويرة سفينة كيخسرو ولها مقدمة على هيئة رأس الحصان ، وقد جلس كيخسرو فيها على عرشه ، وأمامه بعض أتباعه و بحارته ؛ و يشاهد فى الماء حول السفينة بعض الأسماك والحيوانات البحرية الغريبة الشكل وخلف السفينة يمتد الشاطىء الذى ترصع أرضه حزم النباتات الصغيرة والأزهار والأشجار .

---

(١) A. U. Pope. A Survey of Persian Art, V, pl. 883 A.

(٢) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام . جزء ١ صفحة ٢٩١ — ٢٩٢ .



شكل ٧١ — مطاردة كيخسرو لأفراسياب فى البحر . تصوير من مخطوطة من الشاهنامة بالمتحف البريطانى (رقم Add. 18188) سنة ٨٩١ هـ (١٤٨٦ م) .

وتتمثل فى هذه التصويرة الخصائص العامة التى سبقت الإشارة إليها من يث تركيز الأهمية على الحادث الرئيسى ، والرسم الاصطلاحى للأشخاص اعناصر الطبيعية .

ومن الملاحظ أن المصور قد وزع عناصر التصويرة توزيعاً متراصاً متوازناً

حول سارى السفينة الذى زخرف شراعه بالزخارف العربية المورقة الجميلة (الأرابسك) التى سبقت مشاهدتها فى كثير من تصاوير شيراز لا سيما على رسوم الخيام .

ويقابلنا هذا التوزيع المتوازن أيضاً فى تصويرة أخرى فى المخطوط نفسه تمثل بهرام جور يعرض مهارته فى الصيد على محبوبته أزاده[1] [شكل ٧٢] .

ونشاهد فى هذه التصويرة بهرام جور راكباً فوق ظهر جمل ، وخلفه محظية تعزف على القيثارة دون أن تبدى اهتماما ببراعة بهرام جور الذى أطلق سهمه فربط حافر الغزال بأذنه ، فى حين قد استرعت هذه المهارة نظر بعض الأتباع : فيلاحظ أحدهم يضع إصبعه فى فمه متعجباً مذهولا .

وقد ركز المصور عنايته على بهرام جور وأزاده فى الوسط ووزع سائر عناصر التصويرة توزيعاً متوازناً حولها . ويتضح هذا التوزيع المتراصف بوضوح فى رسوم الحيوانات التى نجح الفنان فى رسمها رسما قريبا من الواقع ، وفى تمييز أنواعها ، وفى التعبير عن حركاتها .

وتتجلى فى هذه التصويرة العناية برسم الطبيعة ، وتصوير العناصر الطبيعية المختلفة بأسلوب يتسم بالجدة ، وإن كان لا يخلو من الطابع الاصطلاحى المحور .

ومن الملاحظ أن الفنان قد حاول التعبير عن العمق برسم بعض المستويات بوساطة الخطوط المستعرضة ، كما أنه استخدم خط الأفق المقوس الذى يعتبر من مميزات مدرسة شيراز .

وعلى الرغم من أن شيراز قد ازدهر فيها فن التصوير بحسب المدرسة

---

(١) انظر صفحة ٦٣ حاشية ٤ .

التيمورية طوال القرن الخامس عشر فى زعامة التصوير فى إيران قد تسلمتها بحق فى هذا القرن مدينة أخرى هى هراة .



شكل ٧٢ — بهرام جور وهو يمارس الصيد على حبيبته أزاده . تصويرة من مخطوطة من الشاهنامة بالمتحف البريطاني (رقم Add. 18188) ، سنة ٨٩١ هـ (١٤٨٦ م) .

الفصل الثاني عشر

التصوير في هراة في عهد بايسنقر

في حوالى سنة ١٣٩٦ م استطاع تيمور – وهو أحد أحفاد جنكيزخان – أن يقضى على أمير خراسان وما وراء النهر ؛ ثم سرعان ما أخضع سائر إيران ، وكون من البلاد التى فتحها إمبراطورية كبيرة اتخذ عاصمتها فى سمرقند .

وبعد أن استتب له الأمر شرع فى تجميل عاصمته بالعمائر الفخمة : فأمر بتشييد القصور والجوامع والمدارس والأضرحة ؛ وقد استدعى مهرة الفنانين والصناع من المدن المختلفة فى أنحاء امبراطوريته مثل تبريز وبغداد واصفهان وشيراز .

وكان من بين الفنانين الذين استقدمهم إلى عاصمته بعض مصورين كانوا قد اشتهروا من قبل فى بلاط آل جلائر . وأخصهم بالذكر « جنيد نقاش السلطانى » الذى كان قد ذاع صيته فى عصر السلطان أحمد جلائر (١٣٨٢ – ١٤١٠ م) ، والذى قام بتزويق مخطوط خواجو كرمانى المحفوظ بالمتحف البريطانى فى سنة ٧٩٨ هـ (١٣٩٦ م)(١) . ومن هؤلاء الفنانين أيضا عبد الحى أستاذ جنيد الذى أسند إليه مهمة زخرفة جدران القصور الملكية فى سمرقند بالرسوم . ولقد ذكر ابن عربشاه – المؤرخ الذى سجل تاريخ حياة تيمور – أن تيمور كان يهدف من وراء هذه الرسوم أن يسجل أعماله وأمجاده بالصور التى تمثل انتصاراته الحربية ، وخضوع أعدائه له – فضلا عن صور أفراد أسرته .

---

(١) انظر صفحة ٢٨٢ – ٢٨٣ .

ويكاد يكون من المتعذر أن تكون فكرة واضحة عن أسلوب هذه الصور المرسومة على الجص بالألوان المائية نظرا لقلة ما تبقى منها وضآلته [١] .

وعلى الرغم من اهتمام تيمور بزخرفة قصوره بالرسوم فإنه لم يصلنا من عصره أية مخطوطات مزوقة . وربما يرجع ذلك إلى أن تيمور لم يعن بهذا النوع من الإنتاج الفنى ، أو إلى أن الخطة الهائلة من الرسوم المائية لزخرفة القصور قد شغلت الفنانين عن العناية بفن الكتاب وتزويق المخطوطات بالتصاوير .

غير أن العلماء ينسبون عادة إلى مدينة سمرقند بعض تصاوير قليلة تتميز بوضوح الطابع الصينى [٢] . ومن أمثلة هذه التصاوير رسمان على النمط الصينى بمتحف اسطنبول يرجعان إلى النصف الأول من القرن الخامس عشر الميلادى . وتشتمل التصويرتان على رسوم حيوان وطيور حقيقية وخرافية يتضح فى أسلوبها التأثر الكبير بالفن الصينى [٣] . وكانت هذه التصاوير المستقلة تجمع عادة فى مرقعات (البومات) ؛ ويعتقد أن عادة جمع التصاوير فى مرقعات جاءت من الصين إلى بلاط تيمور فى سمرقند ومنه انتشرت إلى سائر إيران وإلى الهند [٤] .

وبالإضافة إلى هذه التصاوير ينسب إلى سمرقند أيضا بعض رسوم

---

(١) R.H. Pinder-Wilson, Persian Painting of the Fifteenth Century, p. 2

(٢) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, p. 1842 ; Martin, pls. 60, 61 ; Schulz, pl. 15 ; A. Coomaraswamy, Les miniatures orientales de la Collection Goloubew, Paris 1929, Figs. 10,68; Migeon, pl. 43 ; Sakisian, pl. XVIII.

(٣) A.U. Pope, A Survey of Persian Art, p. 1842.
الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٢٠ و٨٢١ مكرر .

(٤) المرجع نفسه .

مستقلة بالحبر الصيني ؛ ومن الواضح أنها متأثرة جدا بالنماذج الصينية — إن لم تكن قد نقلت منها حرفيا[١] .

وإلى جانب التصاوير والرسوم المستقلة ينسب إلى سمرقند أيضاً بعض مخطوطات مزوقة تتعلق بموضوعات فلكية . ومن هذه المخطوطات مخطوط من كتاب مجموعات النجوم وصور الكواكب الثابتة لعبد الرحمن الصوفى محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس[٢] وقد كتب هذا المخطوط فى مدينة سمرقند للسلطان التيموزى ألغ بك بن شاه رخ الذى أقام فى هذه المدينة منذ سنة ١٤٠٩ م (٨١٢ هـ) ، وقام بنفسه بتعديل القوائم الفلكية فى سنة ١٤٣٧ م (٨٤١ هـ) . ويضم هذا المخطوط كثيرا من الرسوم الآدمية ورسوم الطير والحيوان تمثل النجوم والمجموعات الفلكية . وعلى الرغم من أن هذه الرسوم مستوحاة من الرسوم الصينية ، كما أن رسومها الآدمية ذات طابع مغولى واضح فإنها فى الوقت نفسه ذات صلة ببعض الرسوم الإسلامية القديمة[٣] .

وبمتحف المتروبوليتان فى نيويورك مخطوطة أخرى تشتمل على وصف خمس وأربعين مجموعة من مجموعات النجوم موضحة بالرسوم رجح أنها ترجع هى الأخرى إلى سمرقند فى النصف الأول من القرن الخامس عشر[٤] .

وإذا كانت مدينة سمرقند ـ على الرغم من أهميتها كعاصمة للإمبراطورية

---

(١) المرجع نفسه ؛ الدكتور زكى محمد حسن : التصوير فى الإسلام عند الفرس لوحة رقم ١٧ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية لوحة ٨٢٠ و ٨٢١ مكرر .

E. Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, pls. 28-32.

(٢) رقم arabe 5036 .

(٣) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, p. 1842 ; E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits orientaux, pp. 85-7, pls. XXXVIII-XL ; Musulman Painting, pls. LXXXVIII-XCIII.

(٤) Joseph Upton, A Manuscript of the Book of the Fixed Stars (Metropolitan Museum Studies, IV, Part 3, March 1933).

الدكتور زكى محمد حسن : فنون الإسلام شكل ١٢٠ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٢٢ و ٨٢٣ مكرر .

التيمورية — لم تزدهر بها مدرسة للتصوير حسب المدرسة التيمورية فإن زعامة هذا الفن كانت من نصيب مدينة أخرى فى الشرق هى مدينة هراة . والحق أن هذه المدينة قد تهيأت لها ظروف عامة مهدت الطريق لازدهار فن تزويق المخطوطات بها .

ومن المعروف أنه بعد وفاة تيمور فى سنة ١٤٠٥ م حاول بعض الولاة أن يستردوا استقلالهم الذى قضى عليه تيمور ، كما صارت بلاد إيران وما وراء النهر فريسة للمنازعات والحروب التى ثارت بين أبناء تيمور وأحفاده حتى أوشكت الإمبراطورية التى أنشأها تيمور على الزوال ؛ غير أن شاه رخ — الابن الرابع لتيمور — استطاع أن يخمد هذه الثورات ، وأن يستعيد ولايات أبيه تحت لوائه ؛ وأخيراً استتب له الأمر بعد الاستيلاء على اذربيجان فى سنة ١٤٢٠ م .

واقد ظل شاه رخ يحكم إيران حتى سنة ١٤٤٧ م ؛ وقد أناب عنه أمراء البيت التيمورى الموالين له فى حكم الولايات التى تتكون منها امبراطوريته الشاسعة ؛ وقد ولى هراة فى سنة ١٤١٤ م ابنه بايسنقر ، وكان فى الخامسة عشرة من عمره .

ويعتبر بايسنقر من أعظم رعاة العلوم والفنون فى عصره — فضلا عن أنه كان هو نفسه شاعراً وخطاطاً . ولقد جمع حوله فى هراة مشاهير الشعراء ، ورجال الأدب والفن ؛ كما أسس مكتبة استخدم فيها — حسب ما ذكره بعض المؤرخين — أربعين خطاطا . ومن المعروف أن بايسنقر كان شغوفا بجمع الكتب ، حريصاً على نسخ القيم منها نسخا ثمينا ، وتزويقها بالتصاوير الجميلة ، حتى أولو أدى ذلك إلى جلبها من خارج هراة نفسها . ولقد سبقت الإشارة إلى مخطوطة مزوقة بالتصاوير تشتمل على مجموعة من الشعر الفارسى ، نسخها فى

شيراز محمود بن مرتضى الحسيني الخطاط الذائع الصيت فى سنة ٨٢٣هـ (١٤٢٠م) لمكتبة الأمير بايسنقر[١].

والحق أن بايسنقر صار أكبر رعاة الفنون فى امبراطورية شاه رخ بعد وفاة ابن عمه اسكندر سلطان حاكم شيراز فى سنة ١٤١٥م[١]؛ وبفضله انتقلت الزعامة الفنية من شيراز إلى هراة. ولقد وصل فن تزويق المخطوطات فى هراة فى عهده مستوى رفيعاً جداً من الجودة والإتقان، كما حققت المدرسة التيمورية فى هذه المدينة أعظم تقدم لها. ولقد وصلنا من عهد هذا الأمير كثير من المخطوطات المزوقة الثمينة تشهد تصاويرها بالتقدم الرائع الذى أحرزه فن تزويق المخطوطات بحسب المدرسة التيمورية فى ذلك الوقت.

ومن أقدم المخطوطات المزوقة التى تنسب إلى مدرسة هراة مخطوط مزوق من كليلة ودمنة بمكتبة قصر جلستان فى طهران، يرجح أن تصاويره الثلاثين[٢] ترجع إلى ما بين سنتى ١٤١٠ و ١٤٢٠ م.

والمخطوط مكتوب بخط نستعليق فى غاية الجمال، كما يشتمل على عدد من العناوين المزخرفة بعناية وإتقان. أما تصاوير المخطوط فصغيرة الحجم، كثيرة التذهيب، ويستخدم فيها التذهيب للتعبير عن السماء. وهى تمثل جانبا مهما من جوانب المدرسة التيمورية فى النصف الأول من القرن الخامس عشر. ويتضح

---

(١) بالقسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين.

(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, No. 44, pls. XXVIII, XXXIV-XXXVI; A.U. Pope, A Survey of Persian Art, III, pp. 1849-50, V, Pls 865-868; Iran, Persian Miniatures. Imperial Library, Published by the New York Graphic Society by Arrangement with Unesco, Illustration on page 5, pls. X-XV; Gazette des Beaux-Arts, Avril, 1931; Burlington Magazine, Jan. 1931.

(٣) تشغل إحداها — وهى فى صدر الكتاب — صفحتين متواجهتين.

هذا الجانب فى العناية برسوم المناظر الطبيعية بطريقة تكشف عن الشغف بها ، والإحساس بجمالها .

ويشتمل الكتاب فى صدره على تصويرة مزدوجة تشغل صفحتين متقابلتين لها إطار زخرفى جميل ، تمثل تقديم المخطوط إلى أمير شاب يرجح أنه بايسنقر نفسه[(١)] . وتمثل التصويرة شرفة مرصوفة بالقيشانى فى وسطها نافورة صغيرة يسبح فى حوضها بعض الطير ؛ وخلف الشرفة حديقة تحتوى على أشجار مورقة ومزهرة وتحلق فى جوها الطيور ، وتنتشر فى سمائها السحب . ويجلس على عرش فى صدر الشرفة فى التصويرة اليمنى أمير صغير السن ، وعن يمينه شيخ يقدم إليه كتاباً ، ويحف بالأمير أتباعه وحراسه ، فى حين يجلس أمام الباب حارس قد تمنطق سيفه ، وحمل درعه . أما فى التصويرة اليسرى فيشاهد بعض الأتباع يتحدثون ، وبعض الخدم يقومون بإعداد الشراب ، وغير ذلك من الأعمال .

وتتجلى براعة المصور فى هذه التصويرة فى توزيع الأشخاص ، وفى تأليف مجموعاتها ، وفى الربط بينها . ومن الملاحظ أنه يبنى توزيعه فى التصويرة اليمنى بمهارة على أساس تصميم دائرى .

ويحاول المصور أن يضفى على أشخاصه حركة وحياة ، يزودهم ببعض المميزات الشخصية عن طريق الحركات والإشارات واللفتات .

وتتضح الطريقة نفسها فى الاعتماد على حركات الأيدى ولفتات الرءوس فى التعبير عن الشخصيات وتقدير أهميتها فى تصويرة أخرى تمثل برزويه — الذى قام بترجمة كتاب كليلة ودمنة من الهندية إلى البهلوية — ماثلا أمام الملك خسرو أنوشروان[(٢)] . ويشاهد فى هذه التصويرة الملك خسرو أنوشروان

---

(١) Irau, Persian Miniatures, Imperial Library, Published by the New York Graphic Society by Arrangement with Unesco, pls X, XI

(٢) المرجع نفسه اللوحة ١٤

متربعاً على عرشه ، وعليه سيماء الملك ، وحوله بزويه و بعض افراد الحاشية يحادث بعضهم بعضاً . و يتمثل المنظر بالقرب من سرادق تبدو حبال أوتاده ، وفى أرض خلاء تكسوها حزم من الحشائش ، و يظهر فيها سيقان بعض الأشجار ، وفى مقدمة التصويرة مجرى صغير من الماء تحف به النباتات وتسبح فيه الطيور .

و يتميز التصميم العام فى هـذه التصويرة بالتوازن فى توزيع العناصر ، و باستخدام الألوان الجميلة . ومن جهة أخرى يتجلى فيها المهارة فى رسم مجموعات الأفراد ، وهى من هذه الناحية تمت بصلة وثيقة إلى مجموعات الرسوم الآدمية فى شاهنامة بايسنفر فى قصر جلستان[1] . وتتميز التصويرة بصفة عامة بحسن الربط بين الطبيعة والأشخاص .

وتظهر هذه الخاصية الأخيرة بشكل واضح فى تصويرة أخرى تمثل النبى (ص) يجلس بين أصحابه[2] . و يشاهد فيها النبى (ص) وقد نزل عليه جبريل بالوحى ، ويجلس عن يساره أبو بكر وعمر وعثمان ، وعن يمينه على والحسن والحسين ، و يقف فى الهامش خارج إطار التصويرة رجل أسود ربما كان يمثل بلالا مؤذن النبى (ص) أو قنبر فتى على متمنطقا بسيف على المشهور ، و يقف قبالة هذا الرجل فى الجانب الأيمن من التصويرة رجل آخر . ومن الملاحظ أن الأشخاص الرئيسيين فى هذه التصويرة يحف برءوسهم هالات ذهبية ضخمة ، بما فى ذلك رأس الملاك ، كما أن بعض التلف قد تطرق إلى التصويرة ، وقد أعيد رسم رأس النبى (ص) ، ولو أن الخطوط القديمة لا تزال واضحة ، و يتصل جناحا الملاك اتصالا وثيقا بالأجنحة المرسومة فى التصاوير « المغولية » .

و يتوفر فى هذه التصويرة التوازن فى ترتيب العناصر حول محور التصويرة

---

(١) انظر بعد

(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Pl. XXXIV B.

فى الوسط ، فضلا عن التنغيم فى الاتجاهات الرأسية ، كما أن ترتيب بعض الأشخاص فى صف منحرف يصعد من الركن الأيمن فى أسفل التصويرة نحو الإطار العلوى قد أضفى على التصويرة كثيرا من الحركة والحيوية .

ومما يسترعى الانتباه فى هذه التصويرة أن بعض الأغصان تحف بالنبى (ص) والملائكة على هيئة هالة .

ونظرا إلى أن هذه التصويرة قد تطرق إليها بعض التلف فإن رسوم الطبيعة هنا لم تتضح فيها العناية التى تظهر فى تصاوير أخرى فى المخطوط لا سيما تلك التى تمثل مناظر طبيعية خالية من الرسوم الآدمية . والحق أن هذه المجموعة من رسوم المناظر الطبيعية فى منتهى الروعة والجمال إذ يتجلى فيها بشكل واضح إحساس الفنان بجمال الطبيعة وحبه لعناصرها المختلفة من أشجار وأنهار وسماء وسحاب وجبال وصخور وحيوان وطيور ، كما يتضح فيها براعته فى تصوير هذه العناصر تصويرا واضحا يتمثل فيه أهم خصائصها وأجمل مظاهرها ، ومهارته فى الجمع بينها جمعاً منسقاً فى وحدة متماسكة .

ويمكن أن نشاهد هذه الخصائص فى تصويرة من المخطوط تمثل قصة الأصدقاء الأربعة : الظبى والغراب والسلحفاة والجرذ[1] . وتمثل التصويرة قدوم الظبى على الأصدقاء الثلاثة ، حين ذعروا منه فغاصت السلحفاة فى الماء ، وحلق الغراب فى السماء ، وأوى الجرذ إلى جحره ؛ ولما اطمأن الغراب نادى الجرذ والسلحفاة فخرجا ، ثم قالت السلحفاة للظبى حين رأته ينظر إلى الماء : « اشرب إن كان بك عطش » . ومن الواضح أن التصويرة تمثل هذه اللحظة .

ويلاحظ أن الفنان قد رسم الصخور رسما اصطلاحيا على هيئة الاسفنج ،

---

(١) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 866 ; Iran, Persian Miniatures. Imperial Library, Published by the New York Graphic Society by arrangement with Unesco, pl. XII

ولونها بألوان غير واقعية ولكنها جميلة ، كما رسم الأشجار والنبات والأزهار بطريقة زخرفية ، وعبر عن السماء باللون الذهبي ، ولون الأرض بلون بنفسجي خفيف ، وكساها بحزم من الحشائش الصغيرة ، ورسم الحيوانات من أوضح جوانبها ، وإن كان الجرذ غير ظاهر بوضوح بين الصخور . ولقد استطاع المصور أيضاً أن يجمع بين عناصره المختلفة جمعا جميلا ، وأن يربط بين المناظر الطبيعية وبين الكائنات الحية ربطا موفقا ، وأن يوفر للتصويرة وحدة تامة ، وتوازنا فى التوزيع ، وتنغيما فى الخطوط والأشكال والألوان .

ويتجلى التوازن والتنغيم بشكل واضح فى تصويرة أخرى تمثل افتراس الأسد العجوز للحمار بحيلة من حيل الثعلب المكار[1] . ويحكى الكتاب — بصدد هذه القصة — أن الأسد كان قد كبر وعجز عن تتبع فريسته واقتناصها ومن ثم جاع الثعلب الذى كان يعتمد فى غذائه على ما يتبقى من الأسد ، فعمل على خديعة حمار أبله وأوعز إليه أن يقترب من الأسد . وعلى الرغم من أن الحمار استطاع أن يفر من الأسد فإن غباءه قد أوقعه مرة ثانية — بحيلة من الثعلب بين براثن الأسد[2] .

وقد اتخذ المصور مسرح الحادثة فى هذه التصويرة — شأنه فى ذلك شأنه فى كثير من التصاوير التى تمثل مناظر طبيعية — على هيئة رقعة من الأرض ، يحف بها من أسفل مجرى من الماء ، ومن الجانبين شجرتان ، وفى أعلاها سماء مرسومة بالذهب .

وفى التصويرة تعبير عن الحركة والسرعة ؛ وإتقان فى رسم الحمار ، وتحوير فى رسم الأسد . وعلى الرغم من أن المنظر يوحى بالقسوة والشراسة ، وإهراق

---

(١) Laurence Binyon, J. V. S Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XXXVI A ; Iran, Persian Miniatures (Unesco), Pl. XV

(٢) كليلة ودمنة (طبع وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٣١) صفحة ٢٣٧ـ٢٣٩ .

الدماء فإن رسم الطبيعة رسماً جميلا بما فيها من أشجار مورقة مزهرة ، وتمثيل مجرى من الماء تحف به الحشائش والأزهار الجميلة ، وتلوين السماء بالذهب : كل ذلك قد قلل كثيراً من روح القسوة والصراع . والحق أن المنظر الطبيعي مفعم بروح التأنق والجمال .

ومن أجمل التصاوير الطبيعية فى المخطوط تصويرة تمثل الملك يخاطب طائره[١] — وقد ضاق بما يراه حوله من شرور — ويسأله إن كان فى الدنيا مكان لا يعرف إلا الخير . ومما يسترعى الانتباه فى هذه التصويرة رسم الطائر بحجم كبير ، وبخطوط انسيابية ، وتلوينه بألوان مختلفة جميلة ؛ أما الملك فيرسم بطريقة فيها بعض الجمود — مثل سائر الرسوم الآدمية فى تصاوير المخطوط . ومع ذلك فقد توفر التوازن فى التصويرة عن طريق توزيع عنصرى الأهمية فى التصويرة : وهما الملك فى اليمين ، والطائر فى الشمال .

ومن الطريف أن المناظر الطبيعية مرسومة بأسلوب عاطفى يعبر عن إحساس الضيق الذى يشعر به الملك : فالصخور مثلا مرسومة بهيئة إسفنجية مدببة الأطراف ، وهى بذلك تختلف عن الصخور التى يحدها أقواس فى التصويرة التى تمثل الصداقة فى المخطوط نفسه[٢] ، ومن جهة أخرى يلاحظ أن المصور قد رسم أشجاره جرداء أو على الأقل تنتهى أغصانها بنهايات جرداء مدببة كالأشواك ، كما زود السحابة أيضاً بنهايات مدببة .

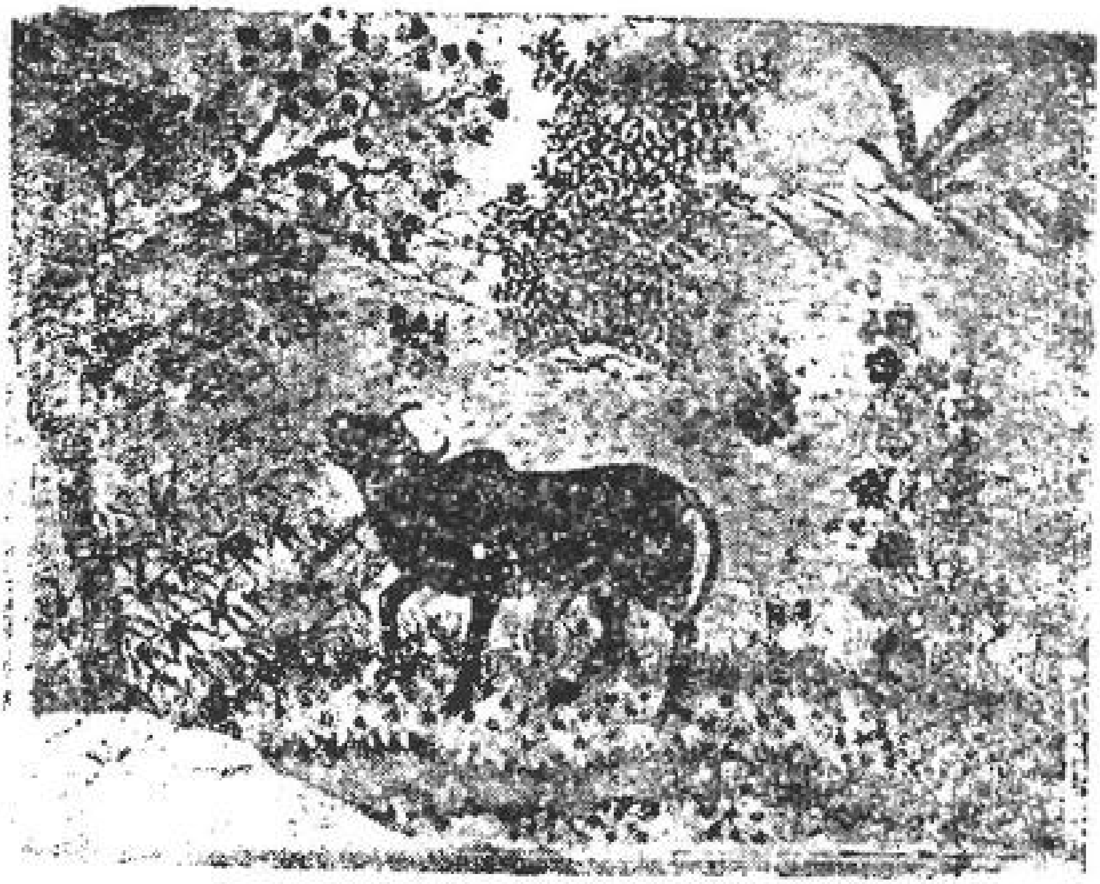
وتتضح المهارة فى رسم الطبيعة والتعبير عن جمالها تعبيراً شاعرياً مفعماً بالإحساس فى تصويرة جميلة فى المخطوط نفسه تمثل الثور « شتربة » وقد خاض

---

(١) Iran, Persian Miniatures (Unesco), Pl. XIII

(٢) المرجع نفسه اللوحة ١٢ .

من مكانه الذى كان قد وحل فيه [1] [شكل ٧٣] ، وأخذ يجول فى مرج مخصب كثير الماء والكلأ ، فلما سمن وأمن جعل يخور ويرفع صوته بالخوار [2] .



شكل ٧٣ — الثور « شتربة » يجول فى مرج مخصب ، تصويرة من مخطوط من كليلة ودمنة بمكتبة قصر جلستان بطهران ، حوالى سنة ١٤١٠ — ١٤٢٠ م

وقد استخدم اللون الذهبي للسماء كالمعتاد ، واللون الرمادى والأزرق الخفيف للأرض ، كما لونت الأزهار بألوان فاقعة .

ومن الملاحظ أن التصويرة مزودة «بالتوازن» و«بالتنغيم الجميل» : كما أن الثور مرسوم بواقعية واضحة . وبالإضافة إلى ذلك رسمت المناظر الطبيعية بأسلوب يوحى بإحساس المصور بجمال الطبيعة ، وألفته بها ، وفى الوقت نفسه يعبر عن الطمأنينة والأمن .

---

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Pl. XXXIV A.

(٢) كليلة ودمنة . طبعة وزارة المعارف العمومية ص ٩٥ .

وكما برع مصور هذا المخطوط فى رسم المناظر الطبيعية ، برع أيضاً فى رسم المناظر الداخلية حتى يمكن اعتباره ممثلا بحق المدرسة التيمورية فى هذا النوع من التصاوير . وتتجلى براعته بوضوح فى تصويرة تمثل كيف خدع رب البيت اللص حتى أوقعه من فوق سطح داره [١] . ويتضح فى هذه التصويرة التقدم الذى أحرزه مصور هذا المخطوط فى رسم المناظر الداخلية إذا قارناها بتصويرة تمثل الموضوع نفسه من مخطوط من كتاب كليلة ودمنة فى مرقعة باسم الشاه طهماسب فى مكتبة الجامعة فى استانبول [٢] .

ويتمثل المنظر فى حجرة زخرفت جدرانها بالرسوم الهندسية الجميلة الدقيقة تطل نافذتها المفتوحة على حديقة فيها أشجار مورقة مثمرة ؛ ويشاهد رب البيت يرفع عصاه ليضرب اللص الذى وقع على الأرض ، فى حين تهم ربة البيت بالجلوس فى سريرها . ويقف فوق سطح المنزل زميلان للص أحسا بما وقع لرئيسهما : إذ يضع أحدهما إصبعه فى فمه مذهولا ، ويمسك الآخر بحافة المنور كأنه كان يتطلع إلى ما جرى لرئيسه ثم التفت إلى صاحبه يخبره بما حدث . وقد استخدم المصور للتعبير عن السماء فى الحين لونا أزرق ، ولكنه لون خلفية الحديقة بالذهب .

وعلى الرغم من بعض الواقعية التى تتضح فى رسم ثياب رب البيت الموضوعة إلى جانب السرير ، وإظهار بعض أشجار الحديقة خلال نافذة مفتوحة فإنه يغلب عليها بوجه عام طابع الزخرفة والتأنق ودقة الرسوم .

وبالإضافة إلى ذلك تتميز التصويرة بروح الدعابة . والحق أن كثيراً من

---

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Pl. XXXV B.

(٢) انظر صفحة ٢٥٦ — ٢٦٢ .
A. Sakisian, La Miniature Persane du XII e au XVII e Siècle, Pl. VI.

تصاوير المخطوط تتصف بهذه الروح التى تلائم — من غير شك — معظم حكايات كليلة ودمنة .

أما الخاصية الأخرى التى تتميز بها تصاوير هذا المخطوط بصفة عامة فهى ما يتجلى فى مناظرها الطبيعية من إحساس وعاطفة رغم أسلوبها الزخرفى .

والحق أن ما يتمتع به هذا المخطوط من مزايا تتمثل فى جمال تصاويره وجودة خطه والعناية بتذهيبه يؤيد نسبته إلى بايسنقر على الرغم من خلوه من اسم صاحبه أو مزوقه أو ناسخه .

على أنه قد وصلنا مخطوطات مزوقة مؤرخة تشهد بما وصل إليه فن تزويق المخطوطات من تقدم وإتقان فى عهد بايسنقر . ومن أقدم هذه المخطوطات المؤرخة مخطوطة من جلستان سعدى فى مجموعة شستر بيتى Chester Beatty وتحتوى على علامة مكتبة بايسنقر بهادر خان . وقد قام بنسخ هذه المخطوطة للأمير بايسنقر فى هراة فى سنة ٨٣٠ هـ (١٤٢٦ م) الخطاط المشهور جعفر البايسنقرى[١] .

ومن المعروف أن هذا الخطاط الذى ذاع صيته كأعظم الخطاطين فى عصره كان قد استقدمه بايسنقر ليعمل فى مجمع فنون الكتاب بمدينة هراة ، وقد قام بنسخ عدد من المخطوطات ورد فيهـــا اسمه منسوبا إلى الأمير بايسنقر : « جعفر بايسنقرى » .

ويضم المخطوط الذى نحن بصدده ثمانى تصاوير تمثل موضوعات مختلفة مثل سعدى وأستاذه أبى الفرج بن الجوزى ، ومنظر أمام قلعة ، وصورة مصارعة ،

(١) Laurence Binyou, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, No. 42, Pl. 42 B ; A. U. Pope, A Survey of persian Art, III, p. 1851.

وإنقاذ غريق ، وفتاة تقابل ملاطفة أحد الملوك بالصد، وقارب يرسو عند قلعة(١) ، وشاعر تهاجمه بعض الكلاب ، وفتاة تقدم لسعدي قدحا من الماء المثلج(٢) . [شكل ٧٤] .



شكل ٧٤ — فتاة تقدم لسعدي قدحا من الماء المثلج تصويرة من جلستان سعدي في مجموعة شستربيتي . هراة في سنة ٨٣٠ هـ (١٤٢٦ م) .

(١) Persian Art. An Illustrated Souvenir of the Exhibition of persian Art at Burlington House, London 1931, pl. 35.

(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, persian Miniature painting, pl. XLII B.

ويلاحظ فى تصاوير هذا المخطوط تعاون فنون الكتاب المختلفة من تصوير وتذهيب وخط فى إنتاج تحف فنية رائعة . وتتضح هذه الظاهرة مثلا فى التصويرة التى تمثل سعدى وقد نال منه حرارة الجو يأخذ قدحا من الماء البارد من فتاة تقف فى مدخل أحد البيوت [شكل ٧٤] .

وقد استطاع الفنان هنا أن يحقق تناسبا جميلا بين الرسوم الآدمية والعمارة ؛ كما حرص على التعبير عن العمق برسم جوانب البيت وسور الحديقة بهيئة منحرفة ، ثم حدد نهاية كل مستوى بخط أفقى .

وبالإضافة إلى هذا المخطوط وصلنا مخطوط مزوق آخر من منظومة هماى وهمايون لخواجو كرمانى نسخ فى هراة فى سنة ٨٣١ هـ (١٤٢٨ م)[١] ويضم ثلاث تصاوير[٢] تمثل أسلوبا من أساليب المدرسة التيمورية فى هراة فى النصف الأول من القرن الخامس عشر .

ويذكرنا موضوع هذه التصاوير بتصويرة رائعة فى متحف الفنون الزخرفية فى باريس[٣] تمثل مقابلة هماى لهمايون فى حدائق القصر الملكى فى بكين[٤] ،

---

(١) بالمكتبة الأهلية فى ڤينا Nationalbibliothek

(٢) E. Wellez, Die Miniaturen in Album Murads III, Wiener Beiträge für Kunst und Kulturgeschichte Asiens, X (1936), PP. 3-20 ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, P. 1853.

(٣) Musée des Arts Décoratifs

(٤) E. Kühnel, Islamische Miniaturmalerei, P. 26 ; Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting No. 47, Colour-Plate & XLI ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, P. 1852-3, Pl. 879,

الدكتور زكى محمد حسن : الصين وفنون الإسلام صفحة ٦٦ — ٦٧ ؛ الفنون الإيرانية شكل ٤٤ ؛ فنون الإسلام صفحة ١٨٢ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٢٤ مكرر .

[شكل ٧٥] وتصور مناما رآه الأمير هماى تخيل فيه أنه انتقل إلى حدائق القصر



شكل ٧٥ — مقابلة هماى لهمايون فى حدائق القصر الملكى فى
بكين : تصويرة فى متحف الفنون الزخرفية فى باريس ؟

الملكى فى مدينة بكين حيث التقى بالأميرة همايون . و يشاهد فى التصوير الأميرة
الصينية تستقبل الأمير الإيرانى و بصحبتها وصيفتان تحمل إحداهما قدرا ذهبية ،

ونعـك الأخرى بكأس . والتصويرة مرسومة بجلاء كأنها فى وضح النهار على الرغم من أن المقابلة قد تمت فى ليـــلة ظهر هلالهـا ، ورصعت سماؤها بنجوم فضية متلألئة .

ويتجلى فى التصويرة افتتان المصور بالحدائق المملوءة بشجيرات الورد الأحمر وشغفه بمظاهر الثراء والأرستقراطية . وهو يرسم الآدميين بنفس الروح التى يصور بها مناظر الطبيعة الأخرى : فالأشخاص الذين يقفون فى الحديقة بين شجيرات الورد الجميلة يمتزجون بها وقد أفعموا بروح أرستقراطية عاطفية حالمة تحس فى سائر المناظر الطبيعية حولهم .

ومن الملاحظ أن هذه التصويرة تمثل تعاون المذهب والخطاط مع المصور فى إنتاج العمل الفنى . ومما يسترعى النظر هنا بصفة خاصة الزخارف النباتية العربية المورقة الجميلة (الأرابسك) التى استخدمت كأرضية للـكتابة .

وتتصل هذه التصويرة اتصالا وثيقا من حيث الأسلوب بمخطوطة مزوقة من الشاهنامه بمتحف قصر جلستان فى طهران . وقد جاء فى نهاية المخطوط أن هذه الشاهنامه قد نسخها الخطاط جعفر بايسنغرى [1] فى هراة فى الخامس من جمادى الأولى سنة ٨٣٣ هـ (٣١ يناير سنة ١٤٣٠ م) . وتحتوى الورقة الأولى من المخطوطة على زخرفة على هيئة وردة كبيرة ملونة أساسا باللونين الأخضر والذهبى ، وتحمل الـكتابة التالية :

«قد زينت غرر هذه الأبيات ونوادرها ، ورتبت هذه المعانى وجواهرها ، برسم خزانة السلطان الأعظم ، مالك رقاب الأمم ، حامى حوزة الإسلام ،

---

(١) انظر صفحة ٣٦٨ .

أعظم سلاطين الأيام ، غياث السلطنة والدنيا والدين بايسنقر بهادرخان خلد الله سلطنته[(١)] » .

— وتعتبر هذه الشاهنامة بحق أعظم الأعمال الفنية المعروفة التي تمت في عهد بايسنقر ، وليس من شك في أنها تمت بصلة وثيقة إلى ما قام به هذا الأمير بخصوص الشاهنامة : ذلك أنه من المعروف أنه أشرف في سنة ١٤٢٦م (٨٢٩هـ) على مراجعة الشاهنامة ، وإعادة إخراجها ، بعد أن أضاف إليها قصيدة باسمه ، وزودها بمقدمة . وتشتمل النسخة التي نحن بصددها على هذه المقدمة .

وتضم الشاهنامة مجموعة من الزخارف الجميلة داخل مناطق مذهبة فضلا عن صدرين مزدوجين وعشرين تصويرة[(٢)] .

وتمثل تصاوير هذه المخطوطة أعلى مستوى وصل إليه فن تزويق المخطوطات في عهد بايسنقر ، وفي الوقت نفسه يمكن اعتبارها عملا فنيا يوشك أن يكون كاملا في نوعه . وهي تمتاز بجمال الرسم ، وبهاء الألوان وتناسقها ، وبطابعها الزخرفي النبيل الرشيق . ومع ذلك يتجلى في هذه التصاوير محاولات للتعبير عن شيء من الواقعية على الرغم من الجهل بقواعد المنظور ، وعدم الاعتماد على الضوء والظل . وقد بلغت رسوم المناظر الطبيعية ذروة إتقانها في حدود المدرسة التيمورية ؛

---

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Pl. XLIII B.

(٢) المرجع نفسه صفحة ٥٦ رقم ٤٩ لوحة ٤٣ — ٥٠ ؛ الدكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٣١ مكرر .

L. Binyon, The Persian Exhibition : Paintings, Pl. III, Burlington Magazine, Jan. 1931 ; V. Minorsky, Two Unknown Manuscripts, Apollo, Feb. 1931 ; Syria, 1931, Pl. XXXIII ; Persian Art. An Illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art of Burlington House, London 1931, frontispiece ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, PP. 1851 — 1852, Pls. 869 — 874 ; R. H. Pinder — Wilson, Persian Painting of the Fifteenth Century, P. 4; Iran, Persian Miniatures, (Unesco), Pls. I — IX.

أما الرسوم الآدمية فلا تزال جامدة وإن كانت أكثر حيوية من غيرها من الرسوم الآدمية المتقدمة عنها . والحق أن هذه التصاوير من الروعة والجمال والقيمة الفنية بحيث يحسن بنا تناولها بالتفصيل .

وإن أول ما يقابله المطلع على المخطوط من التصاوير تصويرة مزدوجة في صدر المخطوط يحف بها إطار مزخرف بزخرفة غنية من « الأرابسك » ، وهي تمثل أميرا في رحلة صيد(١) . ويشاهد الأمير في أعلى يمين التصويرة في حوالي الثلاثين من عمره يمتطي صهوة جواده ، ويمسك بيده اليمنى كأسا . ولاشك أن هذه الصورة تمثل بايسنقر ، ذلك أنه من المعروف أن هذا الأمير كان مولعا بالشراب ، وقد مات نتيجة لذلك وهو في ريعان شبابه (سنة ١٤٣٣ م) . ويقف خلف الأمير ثلاثة من أتباعه على ظهور الخيل يحمل أحدهم مظلة حمراء فوق رأس الأمير ؛ ويقوم بعض الأتباع بصب الشراب للأمير وتقديمه له .

ومن الملاحظ أنه يقف على مرأى من الأمير ، وفي الوقت نفسه بالقرب من أعمال الصيد موسيقي يعزف على قيثارة وهو على ظهر حصانه . ويستشف من ذلك أنه كان من المعتاد اصطحاب الموسيقيين أثناء رحلات الصيد ؛ والحق أن هذه العادة ترجع في إيران إلى عصور موغلة في القدم ؛ ومن المنحوتات الصخرية البارزة التي وصلتنا من العصر الساساني رسم في جدران القبوة الكبرى عند طاق بستان يمثل الملك خسرو الثاني (٥٩٠ — ٦٢٨م) في بعض رحلات صيده وقد صحبته الفرق الموسيقية(٢) .

أما باقي التصويرة — وهو يؤلف أغلبها — فيشغله مناظر الصيد المختلفة حيث ينهمك الصيادون — إما راجلين أو على ظهور الخيل — في القيام بأعمال

---

(١) Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Mini-ature Painting, Pl .....V; Iran, Persian Miniatures, (Unesco) Pls. I—II.

(٢) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, IV, Pl. 160

القنص والمطاردة ، فنراهم يستخدمون العصى والسهام والسيوف فى صيد حيوانات مختلفة كالذئاب والثعالب والغزلان والأرانب البرية والأسد والدببة .

والتصويرة رائعة من حيث التكوين ؛ وقد استخدم التذهيب للتعبير عن السماء ، واللون الأخضر بدرجات مختلفة لتمثيل الأشجار والنبات . ويستعمل هنا اللون الأحمر بكثرة ولا سيما فى تلوين الثياب ، وهو يوزع مع الأخضر توزيعاً جميلاً على أرضية التصويرة ذات اللون الناصع بحيث يؤدى إلى توفير توازن تام ، فضلا عن إشاعة روح الصراع .

وعلى الرغم من أن الأمير يمثل — دون شك — أهم عناصر التصويرة فإن الفنان قد صوره فى أحد الأركان ، على عكس تصاوير الأمراء المعروفة حيث يتصدر الأمير أو السلطان فى معظم الأحيان وسط التصويرة ؛ ومع ذلك فقد استطاع المصور أن يوجه الأنظار إلى الأمير بكثير من الحيل التصويرية مثل المظلة الحمراء فوق رأسه ، وسعى الخدم إلى العدار والفرسان إلى الجهتين اللذين يؤديان إليه .

ويبدو فى هذه التصويرة طابع المزج بين الواقعية والتقاليد ، وبين الأسلوب الطبيعى والزخرفى ، وبين التعبير عن الصراع والشدة وإشاعة البهجة والسرور ، فنلاحظ مثلا أن المصور قد استطاع أن يعبر عن حركة الحيوان وعنفه ، ولكنه لم يزوده بأى ثقل ، وتركه كالمعلق فى الهواء ؛ ثم إنه رسم الأشكال الآدمية بطريقة اصطلاحية تقليدية قريبة الشبه من أسلوب جنيد النقاش فى مخطوط خواجو كرمانى بالمتحف البريطانى [1] ، ولكنه حاول أن يوفق بينهم ببعض الحيوية بالتعبير عن حركاتهم وتمثيل أعمالهم . وبالإضافة إلى ذلك مثل المصور حوادثه العنيفة فوق رقعة منبسطة من الأرض تزوقها أزهار جميلة لم يشوه منظرها

---

(١) Douglas Barrett, Persian Painting of the Fourteenth Century, Pls. 8 — 9.

انظر أيضاً صفحة ٢٨٣ — ٢٨٨ شكل ٩٥ .

أو بقصد انتظامها ما يدور فوقها من قنص وطرد وصراع ، وتحف بها أشجار مورقة مزدهرة مرسومة رسماً أنيقاً ، وتحلق فى جوها طيور ذات ألوان جميلة ، وتظلها سماء ذهبية اللون .

والحق أن هذه التصويرة تمتاز بالجمع المنسق بين أساليب مختلفة ، كما تمتاز بالموازنة بين الحركة والسكون ؛ و بالإضافة إلى ذلك نجح المصور فى التعبير عن حوادث الصيد بأسلوب زخرفى بهيج .

ويلى هذه التصويرة تصويرة تمثل حكاية تروى بصدد قدوم الفردوسى إلى غزنة ومقابلته للسلطان محمود الغزنوى : ذلك أنه يقال إنه عند دخول الفردوسى غزنة دخل بستاناً ليصلى ، واتفق أن كان فى هذا البستان جماعة من كبار شعراء السلطان محمود الغزنوى وهم العنصرى والفرخى والعسجدى ، فقصد الفردوسى مجلسهم فاستثقلوه ، وعملوا على إحراجه : فاتفقوا أن ينظم كل منهم شطراً على قافية نادرة ثم يكلفوه بالشطر الرابع . ولكن الفردوسى استطاع أن يتفوق عليهم جميعاً بشعره . فلما عرفوا فضله حاولوا أن يسدوا عليه السبيل إلى السلطان محمود لولا أحد ندماء السلطان الذى قدمه إليه ؛ وأخيراً شهد شعراء البلاط للفردوسى بالتفوق ، وقبل العنصرى يده [1] . وتمثل التصويرة الفردوسى وهو يقبل على جماعة الشعراء فى بستان يحف به من أسفل مجرى من الماء تنمو الأزهار على جانبيه [2] .

وقد كان المصور بارعاً حين رسم الفردوسى على أحد جانبى المجرى المائى ، وجماعة الشعراء على الجانب الآخر . وعلى الرغم من أن توزيع الأفراد ، وسائر العناصر غير متراصف فإنه يمتاز بالتوازن والجمال ، فضلا عن المهارة فى التعبير عن القصة ووقائعها .

---

(١) الدكتور عبد الوهاب عزام : المدخل إلى الشاهنامة صفحة ٤٣ .

(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Pl. XLV B.

ومن الملاحظ أن الخط والتذهيب يحتلان فى هذه الصفحة مركزا يكاد يكون مساويا للتصوير .

أما التصويرة الثالثة فى المخطوط فتمثل جمشيد وصناعه (١) . وتروى الشاهنامه عنه أنه هو الذى علم الناس الحرف المختلفة فبدأ بإعداد آلات الحرب فألان الحديد ، ونسج الدروع ، وأعد السيوف والرماح وغيرها من الأسلحة ، ثم اتخذ الملابس ، وعلم الناس الغزل والنسيج ، ثم أمر الجن بنحت الأحجار ، وتخمير الأطيان ، وضرب اللبن الكبار . وبعد ذلك تتبع المعادن فاستخرجها ، وصنع الطيب والأدوية ، واستنبت الورود والزهور ، وأجرى السفن (٢) .

ونشاهد فى التصويرة جمشيد جالسا على عرشه ، وحوله رجال يزاولون أنواع الحرف المختلفة من نسج وحدادة وحياكة وغيرها . ولقد وفق المصور فى التعبير عن الحركات المميزة لأصحاب الحرف المختلفة على الرغم من رسمهم بطريقة تقليدية محوزة .

وتمضى التصاوير تحكى كل منها حادثة من حوادث الشاهنامه بإتقان يأخذ بمجامع القلوب : فتحكى التصويرة الرابعة قصة أسر أفريدون للضحاك وحبسه فى جبل دماوند (٣) : ذلك أنه بعد أن تمكن أفريدون من عدوه هم بقتله ، لولا أن جاءه ملك وأمره أن يسير به إلى جبل دماوند فيحبسه هناك حتى يستمر تعذيبه طوال الزمان ، فعمل أفريدون حسب أمر الملك (٤) .

---

(١) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, Pl. 872 B.

(٢) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامة . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ٢١ — ٢٣ .

(٣) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Pl. XLVI A.

(٤) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامة . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ٣٦ .

وتمثل التصويرة الضحاك وقد صلب فى الجبل ويقوم رجلان بإتمام عملية الصلب بنشاط ، فى حين يتخطى أفريدون صهوة جواده ، وقد أمسك بيده سوطا ، وإلى جانبه أحد أتباعه ، وفوق رأسه مظلة يحملها تابع آخر لا تظهر منه إلا اليد التى تمسك بالمظلة .

ومن الملاحظ أن الضحاك يخرج من منكبيه حيتان . وتروى الشاهنامه — بصدد ذلك — أن إبليس كان قد تبدى للضحاك فى زى شاب رشيق أخذ بمجامع قلبه ، ثم طلب منه أن يسمح له بتقبيل منكبيه على سبيل التشريف ، فلما فعل نبت من مكان كل قبلة حية . ولما يئس الضحاك من التخلص منهما تبدى له إبليس مرة ثانية فى زى طبيب ونصحه بتربيتهما وإطعامهما من أدمغة الناس حتى لا يتأذى بهما ، فعمل بمشورته[١] .

وتمثل الحادثة فوق سفح جبل شكلت صخوره على هيئة الإسفنج ، وينبت فيه شجيرات صغيرة جرداء إلى جانب بعض أشجار صغيرة مرسومة بطريقة اصطلاحية ، تحلق بينها الطيور . ومن الملاحظ أن الصخور ذات التجعدات الدقيقة وما عليها من شجيرات ذوت أوراقها توحى بكثير من الوحشة والجفاء والقسوة التى تتضمنها القصة نفسها .

وكما تتفوق هذه التصويرة فى التعبير عن الوحشة والقسوة تتفوق التصويرة الكبيرة التى تليها فى التعبير عن عاطفة أخرى رقيقة هى عاطفة الحب ذلك أنها تحكى قصة الحب بين زال أودستان ذى الشعر الأبيض وروذابة بنت مهراب ملك كابل : ذلك الحب الذى انتهى بزواجهما رغم الصعاب التى وقفت فى الطريق . وقد أنجب زال من روذابة ابنه رستم الذى يعتبر البطل الرئيسى فى الشاهنامة[٢] .

ويلى هذه التصويرة تصويرة تمثل كيف أطعم أحد المغنين الملك كيكاوس

(١) المرجع نفسه جزء ١ صفحة ٢٨ .

(٢) المرجع نفسه جزء ١ صفحة ٥٩ — ٧٥ .

على غزو بلاد مازندران (١) . وتروى الشاهنامة — بصدد ذلك — أنه أثناء جلوس الملك كيكاوس على سريره وحوله أتباعه من الإيرانيين « أتاه الحاجب وقال له : إن على الباب رجلا يقول إنه مغن حاذق من أهل مازندران ، وهو يلتمس الحضور بين يدى الملك . فأمر بإدخاله . فدخل وأجلس فى صف المغنين وأمر بالغناء . فأخرج عوداً وسوّاه ، وجس أوتاره وأخذ يغنى على طريقة أهل مازندران ، ويصف فى غنائه جمال بلاده وحسنها ، حتى اشتاقت نفس الملك إليها ، وتشوّف إلى تملكها ، والاستيلاء عليها (٢) .

ويشاهد فى التصويرة الملك كيكاوس متربعاً على عرشه يحتسى الخمر بين أتباعه ، وأمامه يركع أحد الخدم يتقدم إليه بإناء ، فى حين يهرول خدم آخرون حاملين الصوانى عليها آنية الطعام وأقداح الشراب . وفى مقدمة التصويرة موسيقيان أحدهما يعزف على عود ، وآخر يضرب الدف .

وقد نجح المصور فى التعبير عن حياة الملك الخليع ، وانغماسه فى ملذات الشراب والطرب . كما تظهر المهارة فى التصميم ، وفى توزيع الألوان توزيعاً متناسقاً ، وفى رسم العناصر المختلفة رسماً متأنقاً زخرفياً جميلاً ، وفى الربط بين الرسوم الآدمية والوحدات الطبيعية ربطاً موفقاً .

وتسجل التصويرة التالية قصة كيكاوس : ذلك أن الملك ركب رأسه وغزا مازندران فأسره صبيد ديو أى العفريت الأبيض ، وسمل عينيه ، فهب رستم لخلاصه ؛ وفى أثناء سيره تجشم الصعاب ، وتخطى العقبات إلى أن استطاع أن يأسر أولاد مالك بعض النواحى فى طريقه ، فدله على مكان الملك كيكاوس فخلصه بعد أن

---

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, PL.XLVII A; Iran Persian Miniatures (Unesco),PL.VI.

(٢) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامة . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ١٠٤ — ١٠٥ .

تفتك بحراسه من الجن ؛ ونصحه كيكاوس أن يبادر إلى العفريت الأبيض فيقتله على غرة ويأتيه بكبده فيكتحل بدمها فيرجع إليه بصره . واصطحب رستم أسيره أولاذ فاجتاز سبع جبال شواهق حتى وصل مغارة عميقة هائلة يقيم فيها العفريت الأبيض . فشد وثاق أولاذ وربطه ببعض الأشجار ، ثم اقتحم المغارة . فلما رأى العفريت الأبيض رستم وثب إليه ، فرفع رستم سيفه وضربه ضربة طير بها رجله ، فتعلق برستم يتصارعان ويتقاتلان ، فغلبه رستم ورماه إلى الأرض قتيلا ، وسل خنجراً من وسطه ، وشق عن خاصرته ، واستخرج كبده ، فامتلأت المغارة بدمه[1] .

وتمثل التصويرة رستم يشق عن خاصرة العفريت الأبيض بعد أن تمكن منه ، في حين نرى أولاذ الأسير مربوطاً إلى شجرة ، وبالقرب منه رخش فرس رستم[2] .

ومن الملاحظ أن طريقة رسم الجبال بصخورها الإسفنجية وتموجاتها الدقيقة ، وما عليها من أشجار صغيرة محورة ، وشجيرات جرداء شديدة الشبه من تصويرة حبس الضحاك في المخطوط نفسه التي سبقت الإشارة إليها[3] ؛ ومن ثم فإن المنظر العام يتسم بطابع الصراع والغلظة وإراقة الدماء .

وتلى ذلك تصويرة أخرى تمثل بعض نتائج أعمال كيكاوس الرعناء ، وهى ذبح سياوخش بن كيكاوس[4] الذى فر من أبيه لإضراره به ، والتجأ إلى أفراسياب ملك التورانيين الذى لم يلبث أن غضب عليه فى ساعة طيش ، وأمر

---

(١) المرجع نفسه جزء ١ صفحة ١٠٨ — ١١٤ .

(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XLVIII.

(٣) المرجع نفسه اللوحة ١٤٦ .

(٤) V. U. pope, A Survey of persian Art, V, pl, 872 A ; Iran, persian Miniatures, (Unesco), pl. IV.

بذبحه ، فأخذ كرو يسوق سياوخش بالإهانة والإذلال إلى أن خرج به إلى الصحراء ، فأضجعه على التراب ، وذبحه بخنجر تناوله من كرسيوز فى طشت من الذهب . ويقال إن دمه نبت منه النبت الذى يسميه العجم بخون سياوشان ، وهو الذى يسمى فى بلاد العرب، دم الأخوين [١] . ويعتبر قتل سياوخش أحد الأسباب الرئيسية للصراع الطويل الدامى بين التورانيين والإيرانيين الذين هبوا للثأر له ، والانتقام من أفراسياب والتورانيين جميعاً .

ويشاهد فى التصويرة « كرو » يذبح سياوخش فى حين يتلقى كرسيوز دمه فى طشت من الذهب . وتشتمل التصويرة على عدد قليل من الجند يوزعون على هيئة دائرة ، يقع فى مركزها تقريبا شجيرة صغيرة جرداء يحف بها طائران صغيران يتطايران .

وتوحى هذه التصويرة بروح الحزن والأسى التى تتضمنها القصة وقد استطاع المصور أن يحققها بعدة طرق . فمن جهة غلب على التصويرة الألوان الداكنة إذ يكسو السماء الزرقاء ظلال من الغمام على هيئة خطوط قصيرة ذات لون زيتونى مسود ، وتلون الحلل الحربية ، وغصون الشجرة ، والشجيرات التى تنمو من خط الأفق بألوان بنية . ومن جهة أخرى يبدو على الرسوم الآدمية طابع الجمود كما يولينا أحدهم ظهره . وفضلا عن ذلك فإن الحراب المشرعة والسيوف المجردة تزيد من هذا التأثير .

ومع ذلك فإن التصويرة تشتمل على منظر طبيعى رائع لا سيما منظر الزهور البيضاء والحمراء القريبة من ساق الشجرة الضخمة ، ومنظر الشجيرات التى تمتد على طول خط الأفق وقد حلقت بينها طيور ذات لون برتقالى جميل .

---

(١) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامة . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ٢٨٣ .

بعد مقتل سياوخش ثارت الحروب بين الإيرانيين والتورانيين ، وفي بعض مراحل هذه الحروب استنجد التورانيون بخاقان الصين . وتمثل التصويرة الثامنة في المخطوطة هجوم رستم على الخاقان واصطياده بالوهق من فوق ظهر فيله[١] . ويشاهد جنود الجيش قد أوشكت على الالتحام ، وقد اصطفوا فوق رقعة منبسطة من الأرض تشكلها حزم نباتية صغيرة مرسومة بطريقة محورة .

وقد برع المصور في التعبير عن حركة رستم ورخشه ، وفي تمثيل هذه اللحظة الحاسمة في المعركة حين أعلق الخاقان بوهقه ، كما استطاع أن يركز الانتباه حول هذه الحادثة .

وعلى الرغم من أن سحنات الجنود متشابهة ، وليست هنالك محاولة للتمييز بينها فإن المصور قد وفق في رسم تجمعات الجنود .

ونقابل بعد هذه التصويرة تصويرة أخرى لا تتصل بحوادث الشاهنامة الأصلية ، ولكنها تمثل قصة من البرزونامة التي أضيفت إلى ملحمة الفردوسي في القرن الحادي عشر . وتعتبر هذه القصة تقليداً ضعيفاً لقصة رستم وابنه سهراب التي تحكي كيف تصارعا معا دون أن يتعرف أحدهما على الآخر ، وكيف قتل رستم ابنه[٢] . وقد كثر تمثيل قصة مبارزة رستم وبرزو بن سهراب في نسخ الشاهنامه .

وفي التصويرة التي نحن بصددها يشاهد رستم فوق ظهر رخشه يصد ضربة بدرعه وجهها إليه برزو بصولجانه ، في حين يهم هو بأن يهوى بصولجانه على رأس برزو[٣] . وتمتاز التصويرة بالتوزيع المتوازن ، وبجمال النسب ، وبالتأثير

(١) المرجع نفسه جزء ١ صفحة ٢٢٩ . انظر أيضاً صفحة ١٩٦ — ١٩٧ .

(٢) المرجع نفسه جزء ١ صفحة ١٤٥ .

(٣) Iran. persian Miniatures (Unesco), pl. V

الزخرفى . كما نجح المصور فى تركيز الانتباه على الحادثة الرئيسية إذ وزع العناصر المختلفة حولها فى جوانب التصويرة . وعلى الرغم من نحوير الرسوم الآدمية ، ورسم الأوجه من وجهة نظر واحدة تقريبا ، وتشابه تقاسيمها فقد استطاع المصور أن يعبر عن حركة المتبارزين كما قابل بين الحركة فى الوسط والسكون فى الجانبين .

وتلى ذلك التصويرة العاشرة فى المخطوط وتشغل صفحة بأكملها ، وهى تمثل المبارزة بين جودرز الإيرانى وبيران التورانى[١] : ذلك أن جيوش الإيرانيين هاجمت التورانيين للانتقام لسياوخش ، وكان على رأس الإيرانية جودرز وعلى رأس التورانيين بيران . وقد اتفق القائدان أن يختار كل واحد منهما عشرة من المبارزين ويبعدوا عن المعركة إلى مكان بين تلين أحدهما يلى الإيرانيين ، والآخر يلى الأتراك على أن يتبارز كل بطل مع قرنه من الفريق الآخر . وبعد أن تغلب العشرة الإيرانيون على منافسيهم من الأتراك تصدى جودرز لبيران ، وتراميا فأصيب بيران فعدا هاربا نحو جبل وارتقى فيه . فترجل جودرز وتبعه وقتله[٢] .

والتصويرة تمثل البطلين يتبارزان على سفح جبل وقد أوشك جودرز أن ينال من خصمه ، فى حين يقف الفرسان فى أسفل السفح . وقد رسم المتبارزان بطريقة اصطلاحية ولو أن المصور استطاع أن يعبر عن حركتهما . أما صخور الجبل فذات هيئة إسفنجية كثيرة التماريج ، وتتناثر بينها شجيرات نباتية صغيرة جرداء ، بعضها قليل من الزهور .

---

(١) A. U. pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 869.

(٢) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامة . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ٢٦٣ — ٢٦٤ .

ويبدو فى مؤخرة التصويرة منظر طبيعى جميل إذ يخرج من خط الأفق بعض أشجار جميلة مزهرة مرسومة بطريقة اصطلاحية أنيقة ، وتحلق بين أغصانها الطيور ، وتحط عليها بحركات رشيقة .

وتلى هذه التصويرة تصويرة أخرى تشغل هى الأخرى صفحة بأكملها ، وتمثل معركة محتدمة بين جيوش كيخسرو وأفراسياب[١] ، بعد أن تقدم كيخسرو بنفسه للانضمام إلى قواته للانتقام من أفراسياب ، والأخذ بثأر سياوخش . و يشاهد فى التصويرة بداية الالتحام بين جيوش الإيرانيين إلى اليسار و بين جيوش التورانيين إلى اليمين ، وعلى الرغم من أن الصفوف الرئيسية لا تزال متباعدة فإن بعض الفرسان والجند من الجانبين قد تقدموا الصفوف واشتبكوا مع أعدائهم فى القتال ؛ غير أن الغلبة فى جانب الإيرانيين الذين استطاعوا أن يصرعوا بعض خصومهم ، ويلقوهم من فوق ظهور الخيل ، وأن يرغموا البعض الآخر على أن يولوا الأدبار . ولم ينس المصور أن يزود التصويرة ببعض الواقعية : وذلك برسم الخوذة التى سقطت من فوق رأس الفارس التورانى ، والدماء التى سالت من جراح القتلى .

ومن الملاحظ أن المصور قد استخدم ألواناً مختلفة للتمييز بين الجيشين . وقد استطاع أن يحرز تقدماً كبيراً فى توفير زخرفة جميلة باستخدام هذه الألوان المختلفة ، لا سيما اللون البنفسجى الذى ميز به أردية التورانيين فى مقابلة اللون البنى المذهب الذى لون به أردية الإيرانيين على الجانب المقابل .

وتمتاز التصويرة بصفة عامة بالتنسيق المتكامل ، وذلك بفضل مراعاة التنغيم فى انحرافات الصفوف ، واتجاهات الحراب ؛ وبفضل توزيع العناصر ، وتقابل الحركات بالإضافة إلى توزيع الألوان توزيعاً جميلا . ولقد رسم المصور فى أعلى الجانب الأيمن شجرتين غليظتين قصيرتين تحط عليهما بعض الطيور ، ووازنهما

(١) A. U. pope, A Survey of persian Art, V, pl. 873. Iran. persian Miniatures (Unesco), pl. VII.

بالسماء المذهبة فى أعلى اليسار وبفرسان أربعة من الإيرانيين قادمين من اليسار فى محاولة لتطويق جيش التورانيين .

ومع ذلك فلم يهتم المصور برسوم الطبيعة ، كما أن أوجه الجند جميعهم تكاد تكون متشابهة وخالية من التعبير ؛ ولو أن الإحساس بالحرب والصراع متوفر بفضل التعبير عن الحركات وإبراز الحراب والسيوف وغيرها من الأسلحة .

وبعد هذه التصويرة تقابل تصويرة تمثل لهراسب يتلقى نبأ اختفاء كيخسرو[١] : ذلك أن كيخسرو فى آخر أيامه زهد فى الدنيا فأوصى بالمُلك إلى لهراسب ، ثم ودع أهل مملكته ، وصعد إلى جبل فتبعه آلاف من الإيرانيين ، ورفضوا أن يتركوه رغم تحذيره لهم من صعوبة الطريق وانعدام الماء والعشب . وأخيراً عمل دستان ورستم وجودرز بمشورة الملك فانصرفوا عنه ، وساروا حتى وصلوا إلى ماء فنزلوا هناك . أما سائر رفقته فقد تبعوه إلى أن غاب عن أعينهم ، ثم عجزوا عن الرجوع ، وضلوا الطريق ؛ وأخيراً هبت عليهم عاصفة ثلجية أهلكتهم .

وبعد أن يئس دستان وصاحباه من رجوع كيخسرو ورفقته رجعوا إلى لهراسب ، وأحاطوه علماً باختفاء كيخسرو ، وبايعوه بالملك[٢] .

ويشاهد فى التصويرة لهراسب جالساً بعظمة على عرش الكيانيين داخل سرادق فى ليلة قد تلألأت نجومها ، وأمامه بعض الخدم يقدمون إليه آنية الطعام والشراب ، فى حين يجلس خارج السرادق أربعة من القواد فى انتظار المثول بين يديه .

---

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature painting, pl. XLIX B ; A. U. Pope, A Survey of persian Art, V, pl. 870.

(٢) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامة . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ٣٠٧ .

ويلاحظ أن المصور يوضح هذه القصة بطريقة خيالية صرفة : إذ يصورها فى قسمين يشتملان على سماوين مختلفتين ؛ فمثلا السرادق الذى يجلس لهراسب فى داخله تظله سماء زرقاء تنتشر فيها نجوم فضية ، فى حين نجد أن المنظر الطبيعى خارج السرادق له سماء صفراء فاتحة . وعلى الرغم من أنه من الواضح أن القصة قد حدثت فى الليل فإن ذلك لم يؤثر أى تأثير على ألوان التصويرة سواء فى الداخل أو فى الخارج ، ولا على ألوانها المختلفة المرسومة بكثير من الوضوح والنصوع .

وتوضح هذه التصويرة التقدم الباهر الذى أحرزه مصور هذه الشاهنامه فى رسم المناظر الداخلية بالإضافة إلى رسم المناظر الطبيعية إذ أن السرادق والعرش والأثاث قد رسمت كلها بعناية وإتقان وبألوان زاهية توحى بعظمة السلطان وجلاله ، وتبعث على البهجة والسرور ، كما كسيت جميعها بحليات دقيقة أنيقة من الوحدات الهندسية والنباتية ، والزخارف العربية المورقة الجميلة (الأرابسك) .

وبالإضافة إلى ذلك برع المصور فى تحقيق النسب الجميلة بين الأشخاص والعمائر ، وكذلك بينهم وبين الطبيعة الجميلة ، كما مهر فى توزيعهم توزيعاً متوازناً منسقاً ، وحاول تنويع حركاتهم ، ولو أنه لم يظهر أى إحساسات على وجوههم .

ثم يتعرض المصور بعد ذلك لقصة اسفنديار بن كشتاسب : وهو من أبطال الشاهنامه المشهورين ويسند إليه الفردوسى أمجادا تعادل أمجاد رستم إن لم تفقها . وأولى التصاوير التى تحكى قصة اسفنديار تصويرة تمثله يصرع ذئبين (١) . وتعتبر

---

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature painting, pl. XLVII B ; Iran. Persian Miniatures (Unesco), pl. III ; Burlington Magazine, Jan. 1931, pl. III B.

هذه الحادثة هى الواقعة الأولى من وقائع هفتخوان [١] التى صادفها فى طريقه إلى بلاد الترك لتخليص أخواته المسبيات، والأخذ بثأر إخوته، والانتقام من ارجاسب ملك التورانيين. وقد تصدى له فى اليوم الأول من مسيره ذئبان: ذكر وأنثى كأنهما فيلان قوة وشكلا؛ ولهما قرون كقرون الوعول، أضراسهما عظيمة، وأكتافهما غليظة، وأوساطهما دقيقة. فأخذ القوس ورشقهما بالسهام حتى أثخنهما بالجراح، ثم بادرهما فرقهما بالسيف كل ممزق [٢].

وتمثل التصويرة هذه الواقعة تصويرا دقيقا إذ نشاهد اسفنديار ممتطيا صهوة جواده يهاجم الذئبين بسيفه بعد أن أثخنهما بالجراح بسهامه التى اخترقت جسميهما فسالت منهما الدماء. ويشاهد مسرح الحادثة على هيئة رقعة منبسطة من الأرض تنتشر فيها شجيرات مزدهرة، وتحف بها من أعلى وأسفل تلال صخرية إسفنجية الشكل تكسوها أشجار مختلفة، وتظللها سماء زرقاء زاهية.

ولقد استطاع المصور أن يؤلف من عناصره وحدة متكاملة، وأن يعبر عن بطولة اسفنديار، وعن شراسة الذئبين. ومن الملاحظ أن المصور قد رسم بعض العناصر الطبيعية بطريقة تتفق مع الصراع الدامى الذى تمثله التصويرة: من ذلك رسم التلال الإسفنجية الشكل بألوان قاتمة، وتشكيل بعض صخورها على هيئة حيوانات مفترسة. ومع ذلك فقد خفف من هذا الإحساس تصوير جمال الطبيعة مثل السماء الزرقاء الزاهية، والأزهار الحمراء التى تزخرف الأرض، والورود الحمراء التى تتوج قمة التلال، والصخور ذات اللون البنى الفاتح فى أعلى اليسار.

---

(١) هفت خوان، معناه سبع موائد. ويظن المرحوم الدكتور عبد الوهاب عزام أن «خوان» محرف عن خان ومعناه المنزل. فهى إذن هفت خان أى سبعة منازل.

أبو القاسم الفردوسى: الشاهنامة. ترجمة الفتح بن على البندارى. إخراج المرحوم الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ٣٤١ حاشية.

(٢) المرجع نفسه جزء ١ صفحة ٣٤١ — ٣٤٣.

ويلى هذه التصويرة تصويرة إنجاز اسفنديار لمهمته: ذلك أنه تصور استيلاءه على قلعة روئين دز ، وقتله لارجاسب [١] بعد أن استطاع أن يدخلها وهو فى زى التجار [٢] [شكل ٧٦] .

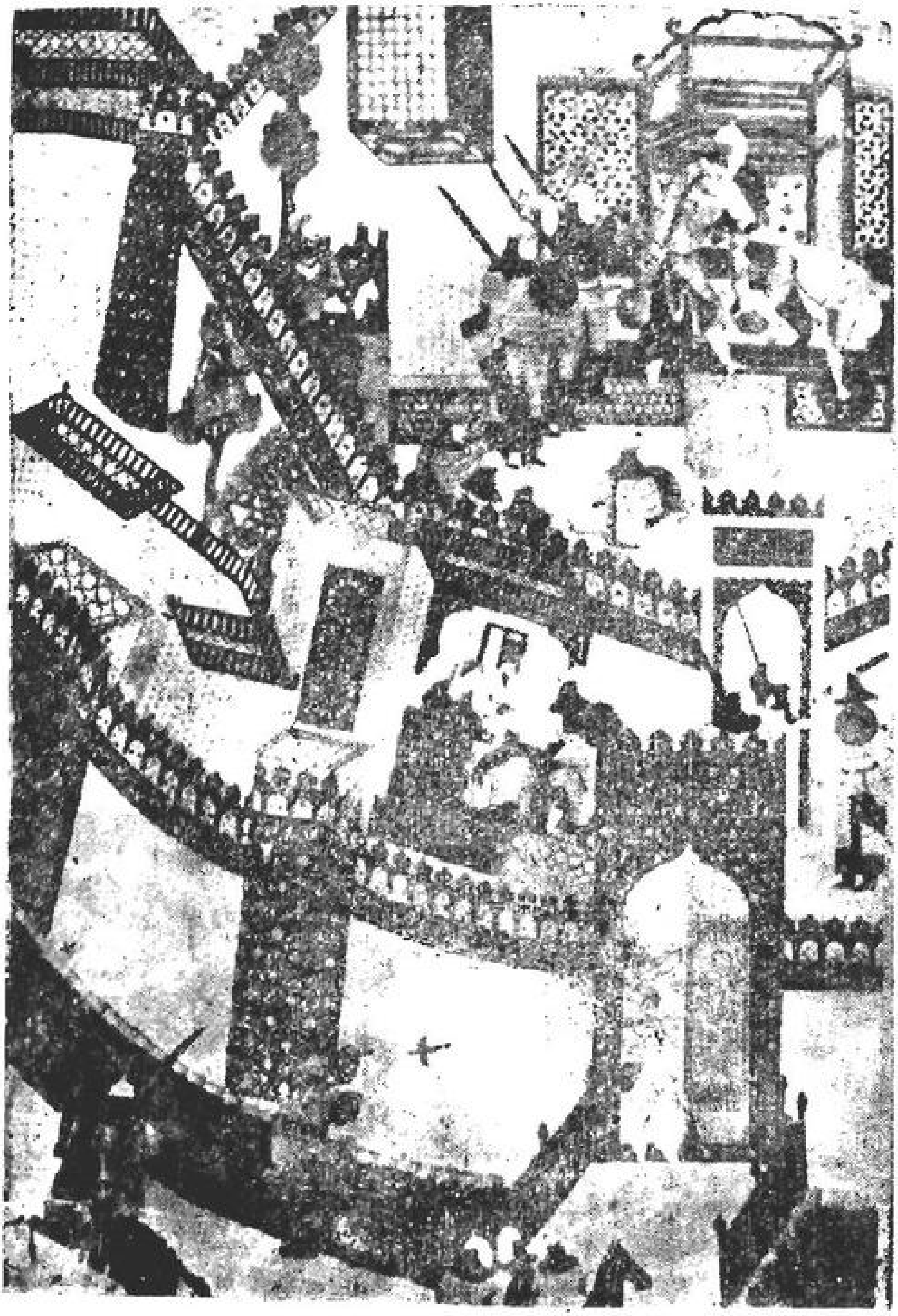
وتحتوى التصويرة على رسم قلعة من عدة طبقات وفى فنائها بعض الأشجار ويحيط بها سور حوله خندق . والقلعة مرسومة بطريقة غير واقعية أو منطقية: إذ تشاهد من الداخل ومن الخارج فى آن واحد : وتتمثل الحادثة الرئيسية فى قاعة فى أعلى القلعة: إذ يبدو اسفنديار يجذب ارجاسب فيخلعه عن عرشه ثم يصرعه ، وخلفه عدد من الحراس قد شرعوا السيوف . ويوجد فى أبهاء القلعة ودهاليزها ، وخارج أسوارها ، وعلى مداخلها بعض الجند . ويشاهد فى إحدى غرف القلعة ــ فى وسط التصويرة تقريبا ــ أختا اسفنديار تتحادثان ، وقد وقف أمامهما أحد الجنود .

وتزين أسوار القلعة ومداخلها وجدرانها حليات أنيقة دقيقة هندسية ونباتية وزخارف عربية مورقة (أرابسك) . وبالإضافة إلى ذلك تحمل التصويرة بعض الكتابات الكوفية والنسخية الجميلة التى تسهم مع الزخارف الأخرى فى إضفاء طابع من التأنق والدندشة على التصويرة بصفة عامة . ويوجد فوق مدخل القلعة الخارجى كتابة بالخط الكوفى المزهر المعمارى على أرضية نباتية تقرأ كما يلى : « الحمد لله على نعمائه » كما يزخرف كورنيش السور الخارجى عبارة بالخط النسخ على أرضية نباتية تقرأ كما يلى : « هذه قلعة منقشة ليس فى الكائنات تاليها طيب الله عيش آمرها خلد الله ملك واليها زينة الروض فى جوانبها روضة الخلد فى حواليها » .

---

(١) المرجع نفسه جزء ١ صفحة ٣٤٨ ــ ٣٥٠ .

(٢) A. U. Pope, A Survey of persian Art, V, vl. 874 ; Apollo, Feb. 1931, Fig. 1.



شكل ٧٦ — استيلاء اسفنديار على قلعة روئين دز . تصويرة في شاهنامة بايسنقر بمتحف قصر جلستان بطهران . سنة ٨٣٣ هـ (١٤٣٠ م) .

وليس من شك فى أن هذه التصويرة تمهيد لتصويرة من عمل بهزاد تمثل محاولة زليخا إغراء يوسف الصديق فى مخطوط من بستان سعدى مؤرخ بسنة ٨٩٤ هـ (١٤٨٩ م) بدار الكتب المصرية بالقاهرة[١] .

وتقابلنا بعد ذلك تصويرة تمثل نهاية قصة اسفنديار حين حرضه أبوه على إذلال رستم فرحل إلى زابلستان ، وطلب من رستم أن يستسلم له ليحمله إلى أبيه مكبلا بالأغلال . وقد جرت بين البطلين اتصالات ومكاتبات ومقابلات منها اجتماعهما معا لمحاولة الوصول إلى حل . وتمثل التصويرة التى نحن بصددها زيارة رستم لإسفنديار لمعاتبته لتأخره عن تلبية دعوته[٢] [شكل ٧٧] ؛ وقد اعتذر اسفنديار لرستم ثم دعاه إلى الجلوس معه ، وأخذ الفارسان يتباهيان ، ويدل كل منهما بقوته وأعماله وأمجاده . وكان مما حدث بينهما فى هذه الزيارة أن مد اسفنديار يده إلى رستم ممازحا ، وأخذ بيده ، وعصرها فى أثناء الحديث حتى كادت أظافيره تقطر دما ، فلم يتغير وجه رستم ، وجعل يتماسك ويضحك ، ولكن اسفنديار ضحك وقال لرستم : أيها الفارس المقدام اليوم خمر وغدا أمر[٣] .

ويجلس البطلان تحت شجرة فوق سجادة إيرانية الطراز يحف بها شريط يتألف من حروف كوفية تتكرر بشكل زخرفى ، ويقف حولهما عدد من الأتباع والخدم والموسيقيين والحراس يلبسون أردية مزركشة ، ويصطفون على هيئة قوسين متقابلين يؤلفان شكلا شبه دائرى ، ويولينا أحدهم ظهره .

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٣٧ مكرر .

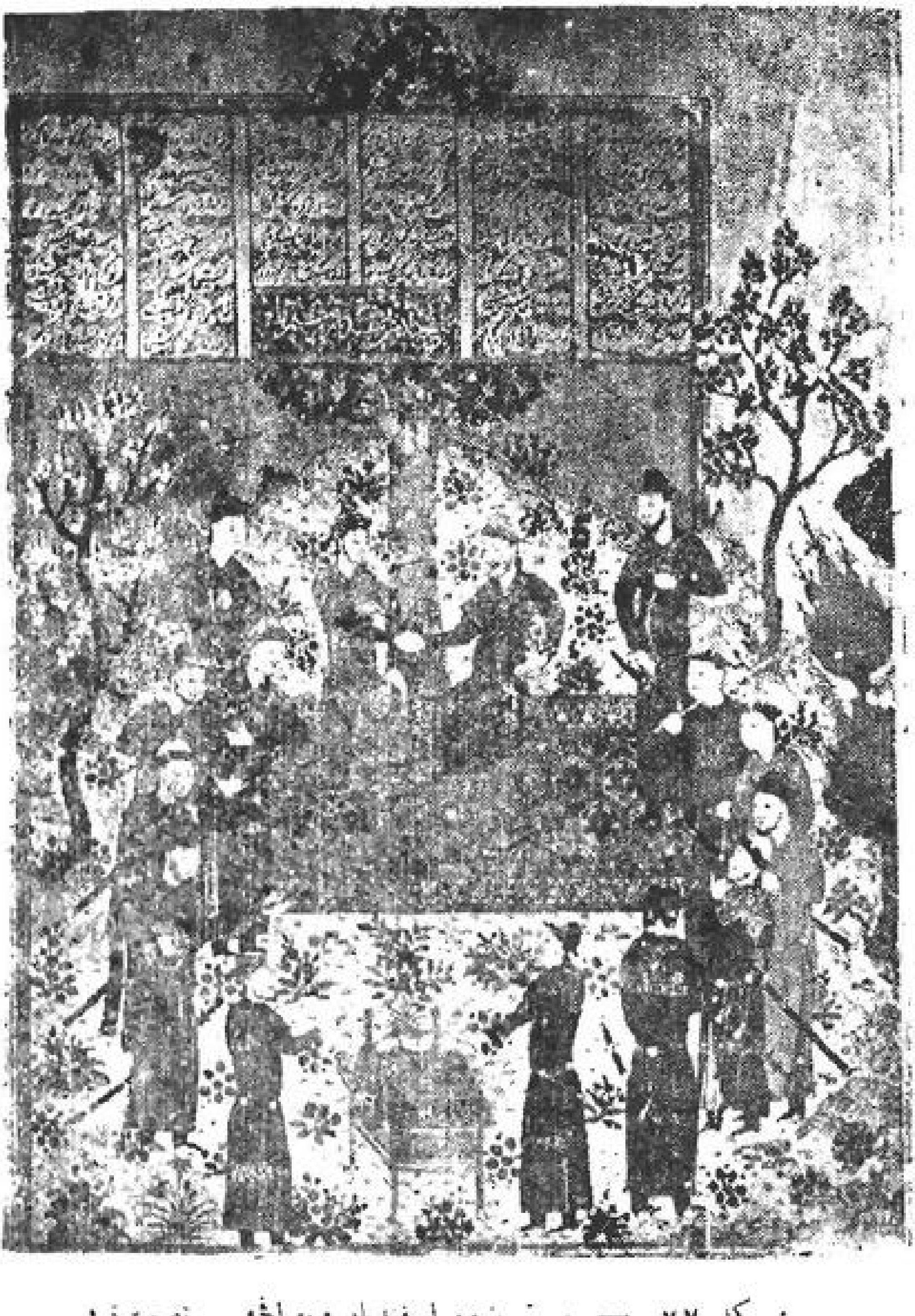
(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Pl L.

الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٣١ مكرر .

(٣) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامة . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ٣٥٩ .

ومن الملاحظ أن ترتيب الرسوم الآدمية على هذه الهيئة يزود التصويرة بشيء من مظاهر العمق ، كما أنه يتمشى مع استدارة الأفق .

وبالإضافة إلى تحقيق بعض مظاهر العمق حاول المصور التنويع فى حركات الأشخاص ، كما وفق فى مراعاة التناسب بينهم وبين الطبيعة .



شكل ٧٧ — رستم يزور اسفنديار وصاحبه . تصويرة فى شاهنامة بايسنقر بمتحف قصر جلستان بطهران . سنة ٨٣٣ هـ . (١٤٣٠ م) .

والحق أن هذه التصويرة تعتبر لوحة زخرفية تتألف من ألوان الثياب المختلفة الموزعة بتناسق وتنغيم على أرضية التصويرة ذات اللون البنفسجي القاتم الذي تنتثر عليه النباتات ذات الأزهار المختلفة ، وتحدها من الخلف أشجار ثلاث مورقة مزدهرة مختلفة الأنواع ، وتعلوها سماء ذهبية اللون تحجب جزءاً منها أسطر الكتابة الجميلة . ومما يسترعي الانتباه التنغيم في اللون الذهبي في السماء في أعلى التصويرة وفي الخوان في المقدمة ، ودقة الزخارف التي تحلي السجادة والكراسي والخوان ، وأناقة العناصر الطبيعية .

وبعد أن تنهي الشاهنامه المنافسة بين رستم واسفنديار بقتل اسفنديار تتناول الكلام عن مقتل رستم . فتحكي كيف استدرج شغاذ — بالاتفاق مع ملك كابل — أخاه رستم ومعه زواره إلى متصيد قد حفر فيه جباب ، وغرز في مقرها نصولا محددة ، وغط رءوسها ؛ فسقط رستم وزواره في بعض هذه الحفر فهلكا . وبعد ذلك نقل فرامرز بن رستم القتيلين إلى زابل [١] . وتمثل تصويرة في هذه النسخة فرامرز يرثي القتيلين بعد أن وضعهما في تابوتين [٢] . ويشاهد في التصويرة فرامرز واقفاً بين التابوتين داخل سرادق تسقفه قبة ، ويتقدمه فناء يحف به سور . ويصل إلى مدخل البناء قنطرة عبر خندق يحيط به . والتصويرة تخيلية ، وخالية من المنظور ، ومن التعبير عن الثقل .

ويحف بأعلى الجدران من الداخل والخارج شريط من الكتابة النسخية على أرضية نباتية تقرأ في أعلى كما يلي : « اعلم أن الدولة ريح قلب والقدر برق خلب فلا تسكن ممن يذر الآخرة ويلغيها ويحب العاجلة ويبتغيها ؛ والحمد لله وحده » .

---

(١) المرجع نفسه جزء ١ صفحة ٣٦٥ — ٣٦٨ .

(٢) Burlington Magazine, Jan. 1931, Pl. III A ; Syria, 1931, Pl. XXXIII ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, Pl. 871.

و يقرأ على السور الجانبي من الداخل : « الموت باب وكل الناس داخله » ، وعلى السور الخارجي الأمامي من الخارج : « لعمرك لن يعوق المنون مال ولا بنون ولا يفيد أهل القبور سوى العمل المبرور وطوبى لمن سمع ووعى وحقق ما ادعى ونهى النفس عن الهوى ولله المنة » . وفي أعلى المدخل عبارة مكتوبة بالخط الكوفي المعماري المزهر على أرضية نباتية تقرأ : « أم لك العزة للبقا » .

وهذه التصويرة تحفة زخرفية اجتمعت لها كل عناصر الزخرفة سواء من حيث استخدام الألوان الزاهية وتوزيعها بتناسق ، واستعمال العناصر المعمارية الأنيقة من عقود وقباب ومداخل وأعمدة وشرفات ، ورسم الحليات الهندسية والنباتية والزخارف العربية المورقة ، والتزيين بالخط الجميل ، ثم تزويد التصويرة بالمناظر الطبيعية المختلفة .

و بهذه التصويرة ينتهي المصور من تاريخ الكيانيين ويأتي إلى الساسانية دون أن يتعرض للاسكندر أو من جاء بعده من ملوك الطوائف . وأولى القصص التي يوضحها بتصاويره في قسم الساسانية قصة حب اردشير بابكان بالجلنار جارية أردوان آخر ملوك الطوائف (١) . وتحكى هذه القصة أن اردشير انضم إلى حاشية الملك أردوان الذي أكرمه ورباه تربية الولد لما رآى من فروسيته ونجابته ، ولكنه اتفق يوما أن احتد على ابن اردوان وتعاظم عليه فغضب الملك عليه وكلفه بخدمة الإصطبل والخيل إذلالا له . فاتخذ اردشير دارا عند اصطبل الملك ولازم بيته ، وكان هذا البيت تحت قصر الملك أردوان ، وكان له في القصر جارية تسمى الجلنار فأشرفت يوما على أردشير فعشقته ، ثم وافقته على الفرار معه للتجهيز لمحاربة أردوان ، والاستيلاء على العرش .

وتمثل التصويرة هنا اردشير في فناء قصر اردوان وهو على جواده ، في حين

---

(١) أبو القاسم الفردوسي : الشاهنامة . ترجمة الفتح بن علي البنداري . اخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ٢ صفحة ٣٩ — ٤١ .

تطل عليه الجلنار من نافذة فى الطابق العلوى . و يمسك أردشير فى يديه تفاحة وفى اليد الأخرى زهرة ، و يتقدم إليه خادمتان بفاكهة وشراب (١) .

و يوجد فى أعلى القصر عبارة بالخط النسخ الجميل تقرأ كما يلى : « أمر ببناء هذه العمارة السلطان الأعظم بايسنغر بهادر خان خلد الله ملكه . »

وتعتبر هذه التصويرة إحدى روائع المدرسة التيمورية ، وتمتاز بجمال الألوان ، وحسن توزيعها والتوازن بين الألوان الداكنة والفاتحة . ومن الملاحظ أن المصور يلون السماء بلون أزرق مدخن، والأرض بلون ذهبى. ومما يأسر القلب فى هذه التصويرة منظر السماء الزرقاء وقد حجبتها الأشجار الثلاث بأوراقها الخضراء ، وأزهارها البيضاء ، وما يعلوها من طيور بها لون برتقالى يوازن الألوان البرتقالية الأخرى فى الثياب .

ولقد استطاع الفنان أن يضفى على التصويرة جواً ارستقراطياً يشف عن شغفه بمظاهر الثراء والأبهة ، وأن يعبر — فى الوقت نفسه — عن رقة العواطف وعن أحاسيس الغرام . +

ثم ينتقل المصور بعد ذلك إلى قصة أخرى من قصص الملوك الساسانيين . وتحكى هذه القصة أن يزجرد كان ملكا قاسياً ظالماً ، فخشى أكابر المملكة أن أن ينشأ ابنه بهرام جور على نموذجه، فأشاروا عليه أن يعهد به إلى المنذر بن النعمان ملك العرب ليكفله لما جبل عليه العرب من الفروسية ، واتبحرهم فى العلوم النجومية والهندسية ، فوافق الملك على ذلك (٢) . وتمثل التصويرة الملك يزدجرد

---

(١) Persian Art An Illustration Souvenir of the Exhibition of Persian Art at Burlington House, London 1931, frontispiece ; Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Pl. XLVI B ; Iran. Persian Miniatures (Unesco), Pl. VIII.

(٢) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامة . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ٢ صفحة ٧٥ .

يهدى للمنذر خلعة تشريف[1] . ويشاهد فى التصويرة الملك يزدجرد جالساً على عرشه فى الهواء الطلق ، وعن يمينه المنذر جالساً على كرسى وخلفه تابعان من العرب يتميزان مثل المنذر بالأشرطة حول الأذرع ، وأمام المنذر إناء فيه بعض الفاكهة ، وفى مقدمة التصويرة خادمتان تجلسان على الأرض ، وأمامهما الخلعـــة موضوعة على سجادة صغيرة . ويقف على الجانبين أفراد الحاشية الساسانيـة .

وتمتاز هذه التصويرة بجمال المناظر الطبيعية من شجر وزهر وطير: إذ تكسو أرضية التصويرة حزم نباتية صغيرة وشجيرات ذات أزهار حمراء وزرقاء ، وتحف بأعلاها أشجار مختلفة الأنواع تحلق فوقها الطيور بحركات رشيقة تشهد بقوة ملاحظة المصور لحركات الطير أثناء تحليقها فى الهواء . وقد اتخذ المصور لمنظره سماوين : إحداهما مذهبة ، والأخرى بلون الورق الأصفر الفاتح.

وإلى جانب رسوم الطبيعة برع المصور فى رسم الزخارف الدقيقة الأنيقة التى تحلى العرش والفرش والسجاد والخلعة والثياب . كما اتخذ زخرفة إطار السجاد على هيئة حروف كوفية من النوع المجدول . كما ساهمت الـكتابة الجميلة فى أعلى التصويرة فى تغليب الطابع الزخرفى عليها .

وبالإضافة إلى ذلك يتضح فى التصويرة توزيع العناصر توزيعاً متراصفاً ، وتنسيق الألوان ببراعة وإتقان بحيث يتوفر فى التصويرة التـكامل والوحدة .

ويلى هذه التصويرة تصويرة تمثل نقل لعبـة الشطرنج إلى إيران فى عهد كسرى أنوشروان . وتحكى الشاهنامه — بصدد ذلك — أن أنوشروان جلس ذات يوم على تخت السلطنة فى مجلس حضرته ملوك الأطراف وأرباب

---

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Pl. XLIX A ; Iran. Persian Miniatures, (Unesco), Pl. X

الدولة وأعيان البلاط ، فأدخل عليه رسول من صاحب الهند ومعه هدايا من جملتها تخت للشطرنج يتحدى به ملك الهند علماء أنوشروان أن يلعبوا به على الصحة . فتقدم بزرجمهر عالم الفرس فلعب به لعباً صحيحاً ، فتعجب الهندى من ذكائه وفطنته (١) .

وأخيراً تختتم تصاوير هذه النسخة بتصويرة تمثل الحرب بين القائد بهرام جوبين وبين ساوه شاه ملك الترك . ذلك أنه فى أثناء ملك هرمزد خرج عليه ساوه شاه من طريق هراة فى مائة ألف فارس ومائتى فيل امتلأ بهم هراة ومرو والروذ . فأشير على الملك أن يبعث إليه بجيش على رأسه بهرام جوبين . وتقابل الجيشان فأمر ساوه بتعبئة الفيول ، وتقديمها أمام الخيول فأمر بهرام أصحابه أن يرشقوا خراطيم الفيلة ، ويرميها كل واحد بسهام ثلاثة ، فرشقوا الفيلة بالنبال ، فلوت أذنابها على رءوسها ، وأدبرت مقبلة على أصحابها تطؤهم بأخفافها وتعضهم بأنيابها . وأخيراً تم النصر لبهرام فقتل ساوه ، وأسر جنده ، وغنم أمواله (٢) .

وتمثل التصويرة المعركة بين الجيشين وقد اصطفت الفيلة فى مقابلة الخيل . ويلاحظ أن جند بهرام جوبين يرشقون سهامهم فى خراطيم الفيلة ، كما يصيبون راكبيها . ويمتاز التوزيع هنا بالتراصف المعروف فى التصاوير الحربية فى هذه المخطوطة : إذ يصطف الجيشان فى جانبى التصويرة فى حين يترك ما بينهما خالياً .

ومن الملاحظ أن الفنان قد لوى ساق شجرة وخرج بها إلى ما بعد الإطار

---

(١) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامة . ترجمة الفتح ابن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ٢ صفحة ١٤٨ .

(٢) المرجع نفسه جزء ٢ صفحة ١٧٦ — ١٨٦ .

(٣) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Pl. XLV A.

مما نتج عنه الإخلال بالتوازن فى أعلى التصويرة . ومع ذلك فقد وفق الفنان فى التعبير عن الحركة ، كما استطاع أن ينتج تحفة زخرفية رائعة .

وتختتم هذه التصويرة مجموعة تصاوير هذه الشاهنامة التى تمثل بحق أعلى مستوى وصل إليه التصوير حسب المدرسة التيمورية فى عصر بايسنقر .

ويشبه هذه الشاهنامة مخطوط مزوق من كليلة ودمنة بمكتبة طوبقا بوسراى فى اسطنبول تم نسخه فى أواخر عصر بايسنقر فى سنة ٨٣٤ هـ (١٤٣٠ م) [١] . وتتفق تصاوير المخطوطين فى أسلوب التعبير القصصى ، ورسوم المناظر الطبيعية ، وتمثيل حركات الحيوان ، وتحقيق التأثير الزخرفى .

ويشتمل صدر هذا المخطوط على تصويرة مزدوجة تشغل صفحتين متواجهتين وتمثل مجلس طرب فى حديقة بحضره الأمير بايسنقر . ويشاهد فى الصفحة اليمنى [شكل ٧٨] الأمير جالسا على وسادة فوق سجادة من الطراز العجمى يحف بها إطار تشتمل على زخرفة مكونة من وحدات متكررة على هيئة حروف كوفية من النوع المجدول يمكن مقارنتها ببعض رسوم السجاجيد فى تصاوير شاهنامة بايسنقر فى متحف جلستان بطهران التى سبقت الإشارة إليها [٢] .

ومن الملاحظ أن صورة بايسنقر مطابقة تماما لمثيلتها فى صدر شاهنامة بايسنقر المذكورة من حيث تقاسيم الوجه ، والزى ، وهيئة التاج [٣] .

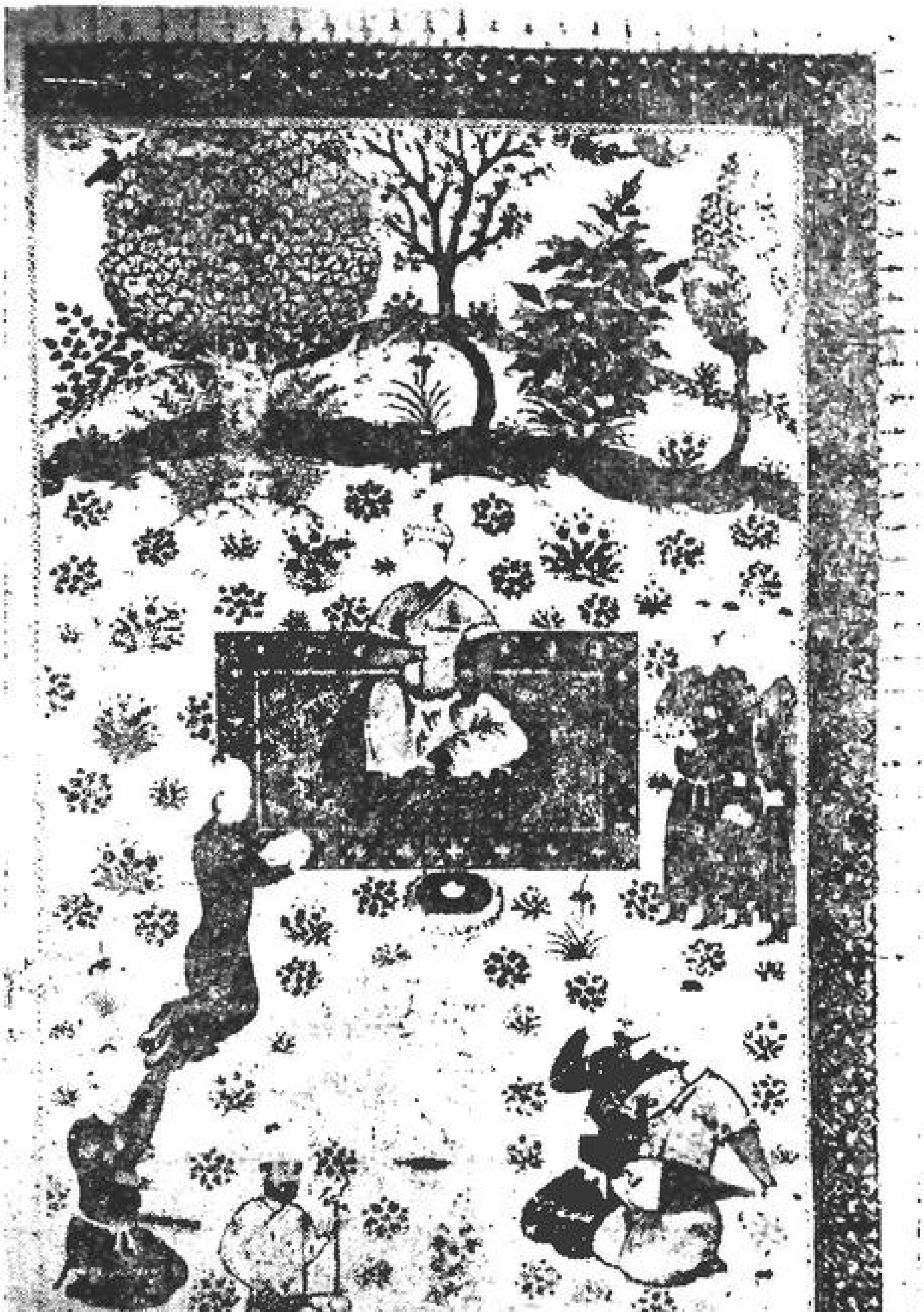
ويركع أمام الأمير فى التصويرة خادم يقدم إليه إناء ، وعن يساره خادم آخر يحمل إناء به طعام ، وأمامه مجموعة من الموسيقيين يعزفون على آلات موسيقية مختلفة الأنواع .

---

(١) Aga-Oglu, Preliminary Notes on Some Persian illustrated MSS , Ars Islamica, I (1934), P. 199, Figs. 10-14; A. U. Pope; A Survey of Persian Art, III, P. 1853.

(٢) Iran Persian Miniatures (Unesco), Pl. IX,

(٣) المرجع نفسه اللوحة ٢ .



شكل ٧٨ — مجلس طرب في حديقة يحضره الأمير بايسنقر .
التصويرة اليمنى من صدر مخطوط من كليلة ودمنة بمكتبة طوبقبو سراى
في استنبول . سنة ٨٣٤ هـ (١٤٣٠ م) .



شكل ٧٩ — الصورة اليسرى من الصدر المشار إليه فى الشكل السابق

أما فى الصفحة اليسرى المواجهة [شكل ٨٠] فيشاهد مجموعة من الاتباع يصطفون بعرض التصويرة فى حذاء الأمير تقريبا ، فى حين يقوم بعض الخدم فى المقدمة بحمل خوانين عليهما أوانى الطعام والشراب .

ويتمثل مسرح هذا المجلس على هيئة رقعة منبسطة من الأرض نمت فيها الأزهار والنباتات المهذبة المنمقة ، وانتثرت على هيئة زخرفية جميلة ، ويمتد فى مؤخرتها مجرى من الماء تنمو على جانبيه الأشجار والشجيرات والحشائش ، وخلفه خط الأفق الذى يتخذ فى كل من الصفحتين هيئة قوس . وتحجب هذه الأشجار الجميلة المختلفة الأنواع سماء بها سحب ترسم بأشكال زخرفية تشبه السحاب الصينى (تسى) ، ويظهر فى جوها طيور يحلق بعضها ، فى حين يحط بعضها الآخر على الأشجار .

ويحف بالتصويرة كلها إطار مزخرف بوحدات من الزخرفة العربية المورقة تتداخل بطريقة أنيقة ، وهو كبير الشبه بإطار تصويرة الصدر فى شاهنامة بايسنقر فى متحف جاستان [١] ، وفى الوقت نفسه مشابه أيضاً لإطار تصويرة الصدر فى مخطوط كليلة ودمنة فى المتحف نفسه [٢] .

وقد وصلت هذه التصويرة درجة عالية فى المدرسة التيمورية : إذ برع مصورها فى توفير التوازن فى توزيع عناصر التصويرة ، وفى توزيع الأشخاص والألوان ، وفى تمييز الأشخاص بحركات مختلفة ، وفى الربط بينهم وبين المناظر الطبيعية ربطا متناسقا ؛ وأخيراً استطاع أن يحقق زخرفة جميلة متأنقة .

وكما تتصل تصاوير هذا المخطوط بصلة وثيقة بتصاوير شاهنامة بايسنقر فى متحف جاستان تتصل أيضا بتصاوير مخطوطة كليلة ودمنة فى المتحف نفسه .

---

(١) المرجع نفسه اللوحة ١ و ٢ .

(٢) المرجع نفسه اللوحة ١٠ و ١١ .

من التصاوير التي تمت بصلة وثيقة إلى مثيلتها في مخطوطة كليلة ودمنة في متحف جلستان [1] تصويرة تمثل تحايل رب البيت على إسقاط اللص من منور المنزل [شكل ٨٠]. ويلاحظ التشابه بين التصويرتين في التصميم العام، وفي عدد الأشخاص، وحركاتهم وحتى في شكل سحناتهم. كما يلاحظ التشابه أيضاً في كثير من التفاصيل مثل ملابس رب البيت الموضوعة على كرسي، ومثل النافذة المفتوحة في الحائط الخلفي التي يشاهد خلالها شجرة مزدهرة، وغير ذلك من التفاصيل. وليس بين التصويرتين خلاف من حيث التصميم إلا في تغيير الاتجاه إذ يوضع السرير في التصويرة الحالية في يسار التصويرة، في حين يوضع في يمينها في التصويرة القديمة.

ومع ذلك فمن الواضح أن التصويرة الحالية تمتاز بالدقة والتأنق، كما يتضح فيها محاولة قاصرة لإظهار بعض العمق وذلك عن طريق تمثيل جوانب الغرفة الثلاثة.

ولا تقف براعة مزوق هذا المخطوط عند حد المناظر الداخلية، ولكنها تتجلى أيضاً في التصاوير التي تمثل مناظر طبيعية. ومن المعروف أن هذا النوع من التصاوير يعتبر مسرحا مناسباً لقصص الحيوان الكثيرة في هذا الكتاب؛ ويتضح فيها المهارة في رسم عناصر الطبيعة؛ بالإضافة إلى رسم الحيوان وتمثيل حركاته وطباعه وخصائصه فضلا عن التوفيق في التعبير عن قصص الكتاب بنجاح وإتقان.

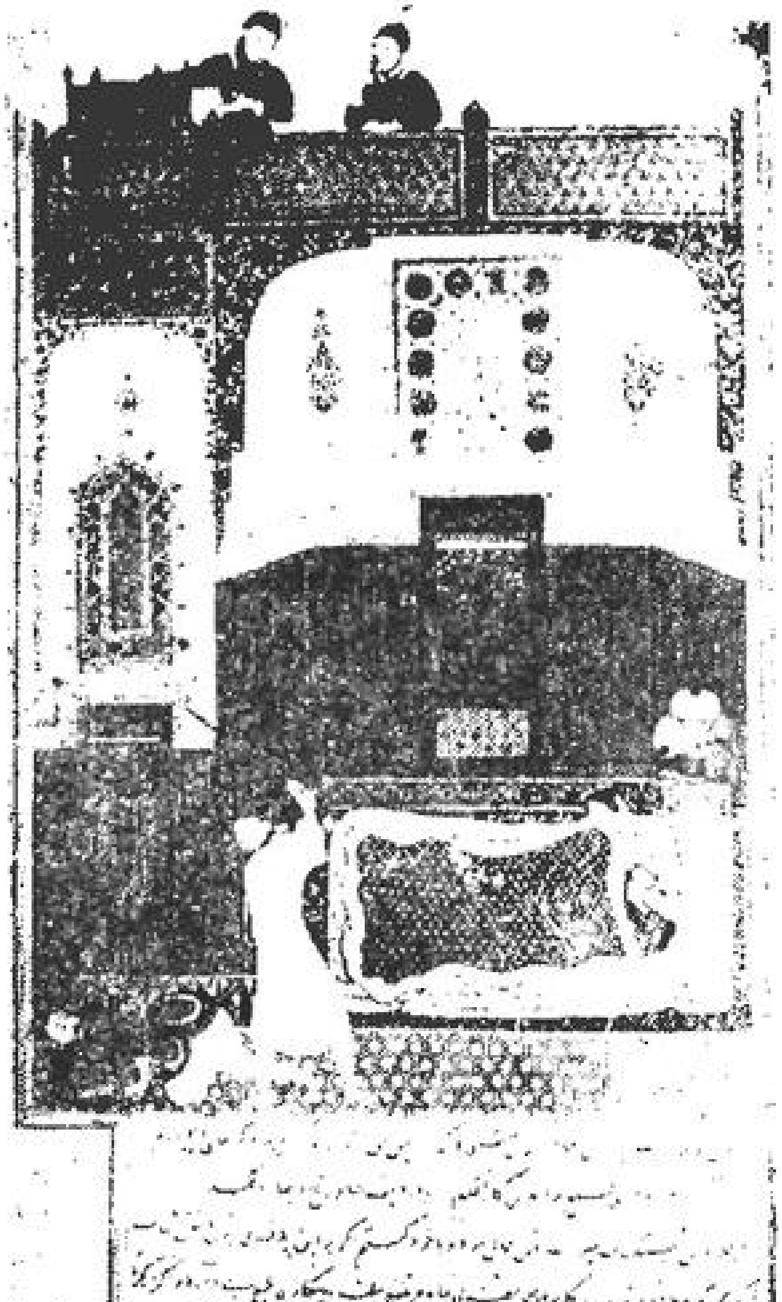
وتتضح هذه المهارة في تصويرة تمثل الصراع بين الأسد وبين الثور

---

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Pl. XXXV. B.

انظر أيضا صفحة ٢٥٦ — ٢٦٢ و ٢٦٧.

شتربة بعد أن أوقع بينهما الثعلب دمنة [شكل ٨١] . ويشاهد فى التصويرة دمنة وأخوه كليلة يرقبان الصراع الذى انتهى بقتل الثور وجرح الأسد[١] .



شكل ٨٠ — رب البيت يهم بضرب الناس المخدوع . تصويرة من مخطوط من كليلة ودمنة بمكتبة طوبقابوسراى فى استنبول . سنة ٨٣٤ هـ (١٤٣٠ م) .

ويحتل الحيوانان المتصارعان جزءاً كبيراً من سفح ربوة عالية تنمو فيها الزهور الجميلة ، وتحف بها الأشجار المختلفة الأنواع . ويمتزج فى هذه التصويرة

---

(١) كليلة ودمنة (طبع وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٣١) صفحة ١٤٣ .



شكل ٨١ — الصراع بين الأسد والثور . تصويرة من مخطوط من كليلة ودمنة بمكتبة طوبقابوسراى فى استنبول . سنة ٨٣٤ هـ (١٤٣٠ م) .

الواقع بالزخرفة : ففي حين يرسم المصور الحيوانات بأسلوب طبيعي ويعبر عن حركتها تعبيرا قريبا من الواقع نراه يرسم كثيرا من التفاصيل بطريقة زخرفية مثل قرنى الثور اللذين يرسمان على هيئة دائرة . ومع ذلك فإن امتزاج الواقع والزخرفة فى هذه التصويرة يؤدى إلى تحقيق تحفة رائعة من تحف المدرسة التيمورية، فضلا عن التعبير بوضوح عن قصة الأسد والثور .

ويتجلى الأسلوب القصصى أيضاً فى تصويرة أخرى تمثل قصة البطتين والسلحفاة [شكل ٨٢] حين عزمت البطتان على الانتقال إلى مكان آخر ورغبت السلحفاة فى اصطحابهما فجاءتا بعصاً أمسكت البطتان بطرفيها ، وعضت السلحفاة على وسطها بعد أن حذرتاها من فتح فمها أثناء الطيران بها ؛ وشاهد الناس البطتين تطيران وبينهما السلحفاة فتعجبوا من المنظر ، وقالوا : « واعجباً ! سلحفاة بين بطتين » . فثارت السلحفاة من الحسد ففتحت فاها وقالت : « فقأ الله أعينكم » فسقطت وماتت . وتمثل التصويرة بطتين تطيران وقد أمسكتا بعصاً تعض السلحفاة عليها فى حين ينظر إليها بعض الناس ويتعجبون . ويقف هؤلاء الناس على سفح ربوة تحف بها صخور شاهقة الارتفاع قد شكل بعضها على هيئة رءوس بعض الحيوان . وفى أسفل التصويرة مجرى مائى متسع نسبياً ينمو على جوانبه بعض الأشجار والنبات .

ومن الملاحظ أن المصور قد بنى تصميمه فى هذه التصويرة على أساس المثلثات ، كما أنه نغم بين المثلثات تنغيما جميلا أضفى على التصويرة وحدة مكتملة متآلفة . فنلاحظ مثلا أن التصويرة تنقسم بواسطة خط الأفق الصخرى المنحرف إلى مثلثين ، كما تجمع الرسوم الآدمية على هيئة مثلث ؛ ثم إن البطتين والسلحفاة تأخذ أيضاً شكل مثلث . وهكذا يستشف من هذه التصويرة كأن المصور يوزع عناصره حسب تخطيط مرسوم يرمى من ورائه تنسيقا جميلا منغما .



شكل ٨٢ — البطتان تحملان السلحفاة . تصويرة من مخطوط من كتاب كليلة ودمنة بمكتبة طوبقابوسراى فى استنبول سنة ٨٣٤ هـ (١٤٣٠ م) .

ومما يسترعى النظر فى هذه التصويرة طريقة الجمع بين المتن وبين الصورة بطريقة تمتاز بروح الجدة وطابع الابتكار : ذلك أن أسطر المتن تكتب عادة داخل إطار على هيئة مربع أو مستطيل يشترك مع إطار التصويرة فى بعض جوانبه ويفصله عنها فى الوقت نفسه إطار صغير يتألف من مستقيمين فقط بحيث يبدو كأن المتن قد حجب جزءا من التصويرة ، فى حين تتعدى الصورة فى معظم الأحيان أحد جوانب التصويرة .

وتتجلى هذه الظاهرة فى تصويرة أخرى تمثل بعض حوادث قصة البوم

والغربان حين تحاربا فتغلبت البوم فى أول الأمر ثم أعمل غراب الحيلة فأتى البوم متظاهراً بأن الغربان قد ضربوه لانتصاره للبوم، حتى إذا اطمأن إليه البوم وأطلعوه على أسرارهم نقلها إلى الغربان فاستطاعوا أن يتغلبوا عليهم (١).

وتمثل التصويرة الغراب وهو يحاول التقرب إلى البوم ليخدعهم [شكل ٨٣] وقد حط البوم فوق مرتفع من الصخر يبرز من رقعة من الأرض، فى حين يقف الغراب فى مكان منخفض فى الركن الأيمن فى أسفل التصويرة.

وتشهد التصويرة بمهارة الفنان فى التعبير عن هيئة الطير وخصائصه العامة، كما تدل على التطور فى رسوم العناصر الطبيعية وبخاصة النبات والأزهار نحو طابع أكثر زخرفية بالنسبة لمخطوطى كليلة ودمنة وشاهنامة بايسنقر فى متحف جلستان، كما يتضح ذلك مثلا فى طريقة رسم حزم الحشائش التى تتراصف أعوادها، و ينثنى عودان متقابلان فى كل حزمة منها.

وإلى جانب هذه المخطوطات المزوقة التى تمثل أسلوب المدرسة التيمورية الراقى فى هراة فى عهد بايسنقر نجد أن هذه المدرسة قد أنتجت أيضا أسلوبا أكثر جمودا ومحافظة كما هى الحال فى مدينة تبريز ويتضح هذا الأسلوب المحافظ فى مخطوط مزوق من جهار مقاله لسمرقنــــدى محفوظ بمتحف الأوقاف فى اسطنبول (رقم ١٤٥٤). وقد كتب هذا المؤلف فى القرن الثانى عشر بعيد الميلاد، ويعتبر من المصادر المهمة فى تاريخ الأدب الفارسى. ومن المعروف أن السمرقندى مؤلف هذا الكتاب كان من أتباع علاء الدين حسين من الأفغان الغور الذى لقب «جهان سوز» أى محرق العالم وذلك بسبب حرقه غزنة وتدميرها.

أما المخطوطة التى نحن بصددها فقد نسخت لبايسنقر فى سنة ٨٣٥ هـ

---

(١) المرجع نفسه صفحة ٢٠٠ — ٢٣٢.

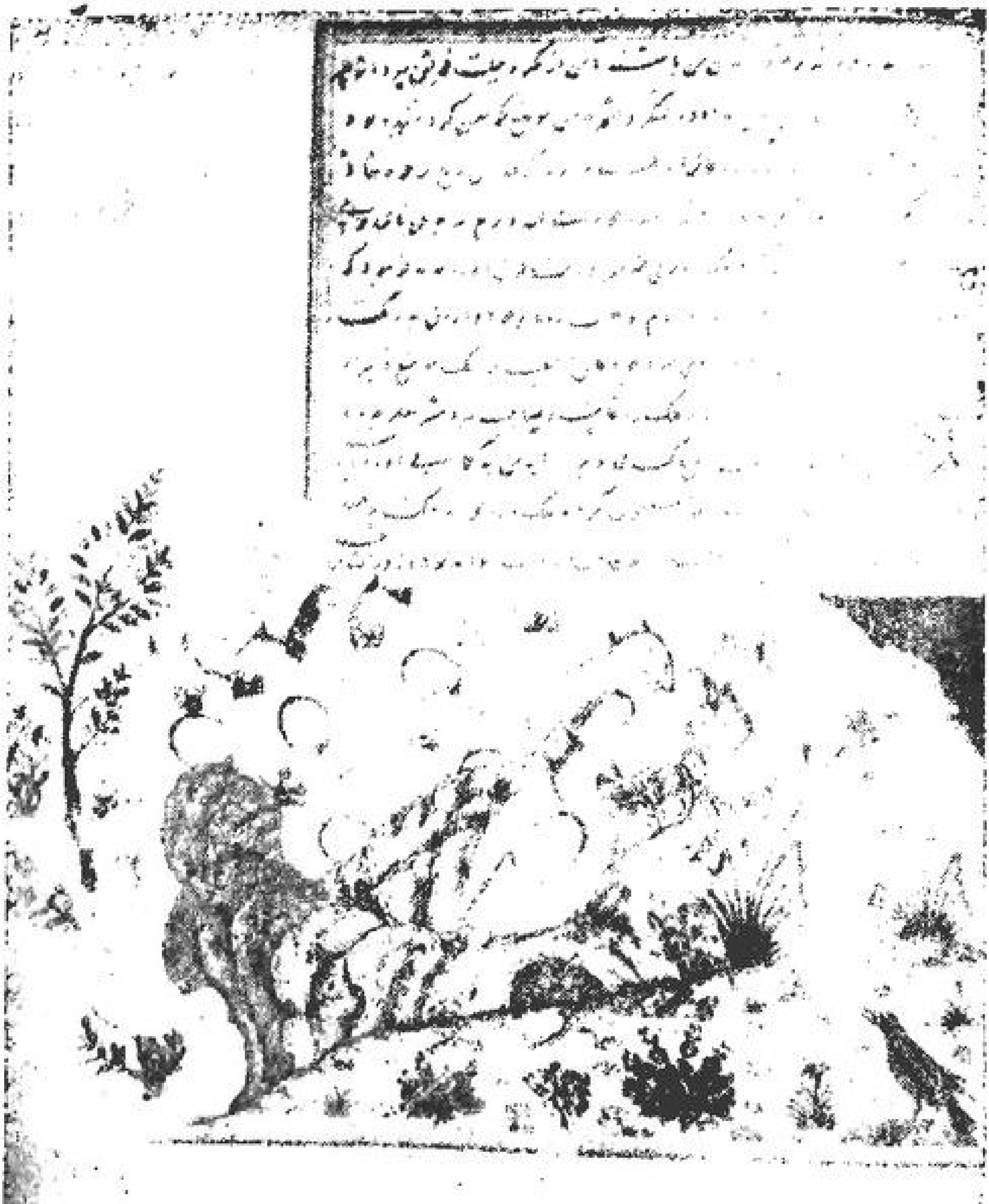


Fig. [illegible]—Owl and Crow. Kalila [illegible]
Istanbul, Topkapi Sarayi [illegible]

شكل ٨٣ ـــ الغراب يخاطب البوم . مصورة من مخطوطة من كليلة ودمنة ـ مكتبة طوبقابو سراي في استانبول ـ سنة ٨٣١ هـ (١٤٣٠ م) .

(١٤٣١ م)[١] . وتذكرنا بعض تصاوير هذه المخطوطة بتصاوير نسخ جامع التواريخ التى تنسب إلى المدرسة التيمورية فى تبريز : ذلك أن هذه التصاوير تمتاز ببساطة التصميم ، وقلة التفاصيل ، وكبر الأشخاص نسبيا ، ورسم الأفق على هيئة قوس ، ودقة الخطوط ووضوح تحديدها .

وتتجلى هذه الخصائص فى تصويرة بالمخطوط تمثل فارسا يجر أسيراً بقيد ربطه فى رقبته فى حين قد قيدت يداه خلف ظهره ، ويراقب هذا المنظر شخص يختفى نصفه الأسفل خلف خط الأفق[٢] . وعلى الرغم من بساطة تصميم هذه التصويرة فإنه يلاحظ أن العناصر موزعة توزيعا منظما ، كما هى الحال مثلا فى تناسب أوضاع الشخصين وارتفاعهما مع هيئة خط الأفق .

ويتضح هذا التوزيع المنظم أيضاً فى تصويرة فى المخطوط نفسه تمثل أحد مجالس البلاط[٣] . ويشاهد أميرا جالسا على سجادة ومتكئا على وسادة وإلى يمينه أحد الأعيان جالسا على كرسى فى حين يقف على الجانبين بعض أفراد الحاشية . وتتسم هـــذه التصاوير بالجمود بالإضافة إلى البساطة ، والميل إلى التراصف الذى يذكرنا بالتصاوير التى تمثل مجالس البلاط فى مخطوطات جامع التواريخ التى تنسب إلى تبريز . ومع ذلك فيلاحظ التنغيم بين تقوس خط الأفق وبين ترتيب الرؤس الآدمية ثم بين تقوس خط النباتات فى أسفـــل التصويرة .

---

(١) Sakisian, La Miniature Persane du XII e au XVII e Siècle, PP. 43 -- 44 , Figs. 52 , 56 , 57 ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, P. 1853.

(٢) Sakisian, La Miniature Persane, Pl. XXXIV, Fig. 52.

(٣) المرجع نفسه اللوحة ٣٦ الشكل ٥٧ .

ومما يسترعى الانتباه فى هذه التصويرة رسم العناصر الطبيعية بطريقة زخرفية واضحة تشبه بعض رسومها فى تصاوير كليلة ودمنة المحفوظ فى مكتبة طوبقا بوسراى فى استانبول (سنة ٨٣٤ هـ / ١٤٣٠ م) ويتجلى التشابه بشكل واضح فى طريقة رسم حزمة الحشائش التى تتراصف عيدانها ، وينثنى فيها عودان متقابلان [شكل ٨٣] .

ومع ذلك فإن بهذا المخطوط بعض تصاوير تشتمل على تصميمات أكثر تعقيداً . ومن أمثلة ذلك تصويرة تمثل قافلة صادفت سيدة عارية فى الصحراء (١) .
وتتميز هذه التصويرة ببراعة التصميم ، وبصغر الرسوم الآدمية ، وشدة التلاؤم بينها وبين الرسوم الطبيعية — بالإضافة إلى التنغيم الواضح فى تحديدات الصخور ، وفى خطوط العصى التى يحملها أفراد القافلة ، وفى ساق الشجرة المنحنى حسب تقوس حد الصخور .

ولقد استطاع المصور أن يعبر هنا عن انفعال أفراد القافلة عند مشاهدتهم للمرأة العارية وذلك عن طريق لفتات الرءوس وحركات الأيدى . ويلاحظ أن المصور يرسم أحد أفراد القافلة فى مقدمة التصويرة وقد أولانا ظهره ، كما رسم كلبا فى صحبة القافلة يسير إلى جوارها . ومن المعروف أن رسم أحد الأشخاص يولى المشاهد ظهره ورسم الحيوانات الأليفة كالكلاب والقطط من الظواهر النادرة فى التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى .

ومهما يكن من شىء فإن عهد بايسنقر يعتبر العصر الذهبى لمدرسة التيمورية فى مدينة هراة : إذ ازدهر فيها فن تزويق المخطوطات بفضله ازدهاراً كبيراً بحيث أصبحت لها السيادة فى هذا الفن على سائر المدن الإيرانية جميعها .

على أن هذه النهضة التى ظهرت فى هراة فى عهد بايسنقر لم تنته بوفاته . ومع ذلك فإن نشاطها قد فتر بسبب بعض الظروف العامة . ولكن لم تلبث أن بعثت من جديد فى عهد السلطان حسين ميرزا بايقرا .

(١) المرجع نفسه اللوحة ٣٦ شكل ٥٦ .

الفصل الثالث عشر

التصوير فى هراة بعد بايسنقر

تعرضت هراة بعد وفاة شاه رخ فى سنة ٨٥١ هـ (١٤٤٧ م) لظروف سياسية عصيبة كان لها أثرها فى الحركة الفنية بما فى ذلك فن تزويق المخطوطات: إذ كانت — كعاصمة للدولة التيمورية — مسرحاً للمنافسات الدموية بين أفراد الأسرة التيمورية من جهة، وعرضة لغزو التركمان من جهة أخرى.

وعلى الرغم من أن هذه القلاقل قد أدت إلى إبطاء التقدم الفنى، وانكماش الإنتاج فإن التقاليد الفنية التيمورية لمدرسة هراة لم تندثر فى تلك الفترة، بل على العكس يمكن اعتبارها قد مرت بمرحلة انتقال مهدت للازدهار الكامل فى عصر حسين ميرزا بايقرا (٨٧٠ — ٩١٢ هـ / ١٤٦٨ — ١٥٠٦ م).

ولقد خلف علاء الدولة أباه بايسنقر فى حكم هراة، وقد ورث هذا الأمير المكتبة العظيمة التى كان أبوه قد بذل قصارى جهده فى تكوينها، وقد حرص بدوره على رعايتها والعناية بها إلى أن نقلها عمه الغ بيك بموظفيها إلى سمرقند فى سنة ١٤٤٧ م.

وعلى الرغم من قصر حكم الغ بيك[1] فقد حظيت هراة فى عهده بأثارة من الرعاية للفنون والآداب والعلوم. ومن المعروف أن ألغ بيك كان شغوفاً بعلم الفلك، وقد بنى مرصداً فى مدينة سمرقند لا يزال باقياً إلى اليوم، كما عنى بعمل جداول حسابية طبعت فى انجلترا فى سنة ١٠٧٦ هـ (١٦٦٥ م)، ومما يستحق

---

(١) تولى الغ بيك الحكم سنة ١٤٤٧ م (٨٥١ هـ) ثم لم يلبث ابنه أن عزله وقتله فى سنة ١٤٤٩ م (٨٥٣ هـ).

بالذكر أن الغ بيك كان مولعا بالفنون الصينية[1] ولعافاق فيه كثيرا من أسلافه .

ولقد وصلنا عدد من المخطوطات المزوقه ترجع إلى فترة الانتقال[2] يتجلى في تصاويرها استمرار التقاليد الفنية التي ظهرت في عهد بايسنقر بالإضافة إلى مظاهر تنم عن التطور نحو الأسلوب الأخير من المدرسة التيمورية من حيث التعبير عن الأحاسيس الوجدانية ، والإغراق في الخيال ، ومحاولة التمييز بين الشخصيات ، وتمثيل الحركة ، ورسم الطبيعة بأسلوب رومنتيكى .

وربما كانت أقدم هذه المخطوطات المزوقة مجموعة من المخطوطات تتصل تصاويرها ببعض الموضوعات الدينية . ويمكننا أن نجمع هذه المخطوطات حول نسخة من معراجنامه أو كتاب الأنبياء في المكتبة الأهلية في باريس[3] كتبها الخطاط مالك بخشى لشاه رخ في هراة في سنة ٨٤٠ هـ (١٤٣٦ م)[4] .

ويشتمل هذا المخطوط على قصة المعراج التي تروى كيف أسرى بالنبي (ص) من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى ثم عرج به إلى السموات العلا « ثم دنا فتدلى فكان قاب قوسين أو أدنى » . والقصة مكتوبة بحروف مغولية وباللغة التركية الشرقية بلهجة بلاد شاغاتاى ، وهى مترجمة عن كتاب فارسى لمؤلف غير معروف[5] .

---

(١) دونالد ولبر : إيران ، ماضيها وحاضرها . ترجمة الدكتور عبد النعيم محمد حسنين صفحة ٨٠ .

(٢) في دار الكتب المصرية مخطوطة مزوقة من الشاهنامة نسخها محمد السمرقندى في سنة ٨٤٤ هـ (١٤٤٠ م) ولكن لسوء الحظ أعيد نقشها (رقم ٩٤ تاريخ فارسى) .

(٣) Supplément turk 190

(٤) E. Blochet, Les Peintures, pls. XXI -- XXIX ; Peintures des Manuscrits arabes, etc, , pls. 12 -- 14 ; Enluminures des Manuscrits Orientaux, pls. XXXIV -- XXXVII, pp. 83, 84 ; Musulman Painting, pls. LXXXI -- LXXXIII ; A. Sakisian, La Miniature Persane, Figs. 40, 53 ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, pp. 1853 -- 1854, pl. 877.

(٥) E. Blochet, Enluminures des Manuscrits Orientaux, pp. 83, 84.

ويزوق المخطوط عدد كبير من التصاوير الرائعة فى طريقة تناولهـا بأسلوب مبتكر ، وفى تعبيرها عن الرحلة القدسية فى السموات العلا [١] . ويتجلى فى بعضها التعبير عن المشاعر العاطفية الجادة الرزينة إلى جانب الشغف بالمناظر الطبيعية والتأثر بها تأثراً وجدانياً ، ومن الملاحظ أن الكائنات الحية تتمثل فى هذه التصاوير وهى ذات هيئة وقور ، وأوجه واضحة التقاسيم ، مزودة بتعبير قوى . كما تلون السماء عادة بلون أزرق ترصعه نجوم ذهبية وسحب مرسومة بأسلوب صينى . أما ألوان الثيـاب فهى من النوع الدافىء المركز ذى الدرجات المختلفة الذى صار فيما بعد من خصائص مدرسة هراة .

ومع ذلك فإن هذه التصاوير تشتمل على بعض مظاهر تمت بصلة وثيقة إلى التقاليد القديمة : ذلك أن الأشخاص المرسومة فيها ترتدى ثياباً ثمينة تشبه الثياب فى تصاوير مخطوطات جامع التواريخ لرشيد الدين من حيث الأكمام الطويلة والوشى الدقيق ؛ كما أن رسوم الملائكة تشبه مثيلاتها فى نسخة فارسية من كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى بالمكتبة الأهلية فى باريس [٢] ترجع إلى سنة ٧٩٠ هـ (١٣٨٨ م) [٣] ؛ أضف إلى ذلك أن بعض التصاوير تذكرنا بتصاوير مخطوطة تشتمل على نماذج من الشعر والنثر فى مجموعة جلبنكيان نسخها الخطاط محمود بن مرتضى الحسينى فى سنة ٨٩٣ هـ (١٤٩٠ م) فى شيراز [٤] .

وتتمثل خصائص هذه المخطوط بشكل واضح فى تصويرة تمثل استقبال آدم

---

(١) من الموضوعات التى تمثلها التصاوير : النبى (ص) يركب البراق ، والنبى (ص) يؤم الأنبياء فى بيت المقدس ، ومقابلة النبى (ص) لآدم فى السماء الأولى ، ومقابلة النبى ليحيى وزكريا ، والنبى أمام الكوثر ، واستقبال الحوريات للنبى ، والنبى يشاهد ملكا له رؤوس كثيرة ، وبكل رأس عدد كبير من الألسن . . . الخ .

(٢) رقم Supp. Persan 332

(٣) انظر صفحة ٢٧٥ — ٢٧٦ .

(٤) كان من قبل فى مجموعة Yates Thompson .
انظر صفحة ٣٢٤ . A. U. Pope, A Survey of Persian Art, P. 1853.

عليه السلام للنبي صلى الله عليه وسلم فى السماء الأولى [١] . ويشاهد النبي (ص) ممتطيا ظهر البراق يحف به من الأمام جبريل ومن الخلف ميكائيل [٢] . وهو يمد يده بالسلام لآدم الذى يقف أمامه مرسوماً بمقياس كبير . ومن الملاحظ أن البراق الذى يمثل الدابة التى ركبها النبى (ص) قد رسم حسب ما ورد فى الأحاديث النبوية الشريفة : له جسم فرس ورأس آدمى . وتحف برءوس الجميع هالات نورانية أما النبى (ص) فتحف الهالة بنصفه الأعلى كله . وليس من شك فى أن الهالة هنا ترمز إلى القداسة ، على عكس مغزاها فى المدرسة العربية حيث كانت تشير إلى الأهمية فى معظم الأحيان [٣] .

ومن الملاحظ أن المصور قد وفق هنا فى التعبير عن الجو الملائكى ، كما استطاع أن يمثل التحليق فى الهواء تمثيلا رائعاً . وبالإضافة إلى ذلك فقد زود التصويرة بتوازن رائع بين الحركة التى يوحى بها طريقة رسم السحب والهالات بخطوط متعرجة وأطراف مدببة و بين الثبات الذى يتجلى فى وقوف إبراهيم وفى الوقار النبيل الذى يظهر على الأوجه .

وكما نجح المصور فى إكساب مناظره الطبيعية طابعا ملائكيا ، استطاع أيضاً أن يضفى على عمائره إحساساً مشابها . و يتضح ذلك فى تصويرة تمثل زيارة النبى (ص) « لحوض الكوثر [٤] والقباب العالية التى هى من الياقوت الأحمر وبعضها من الزبرجد وبعضها مخلوق من اللؤلؤ » [٥] . وتشتمل الصفحة التى تحتوى على التصويرة السورة القرآنية « إنا أعطيناك الكوثر فصل لربك وانحر إن شانئك هو الأبتر » [٦] .

---

(١) E. Blochet, Enluminures des Manuscrits Orientaux, pl. XXXIV.

(٢) وهذا يتفق مع ما جاء فى الأحاديث النبوية الشريفة .

(٣) أنظر صفحة ١٢٨ .

(٤) E. Blochet, Enluminures des Manuscrits Orientaux, pl. XXXVII

(٥) هذه العبارة مكتوبة بخط مذهب فوق التصويرة .

(٦) اللفظان الأخيران غير موجودين على هذه الصفحة .

ويشاهد فى هذه التصويرة النبى (ص) وجبريل واقفين بإزاء الكوثر الذى يتمثل على هيئة حوض من الماء تحف به حافة خضراء تزخرفها رسوم نباتية وعليها آنية ذهبية. وفى خلف الحوض واجهة جميلة زرقاء اللون تكسوها زخارف نباتية وهندسية دقيقة وكتابات كوفية أنيقة ويتوج المبنى قباب ثلاث ذات نسب رائعة. ومن الملاحظ أن التصويرة تغلب عليها الألوان الباردة الزرقاء والخضراء؛ غير أن المصور يوازنها باللون الأحمر المستعمل فى الستائر التى تتدلى من أعلى مداخل القباب الثلاثة، وباللون الذهبى الذى يكسو بعض أجزاء التصويرة.

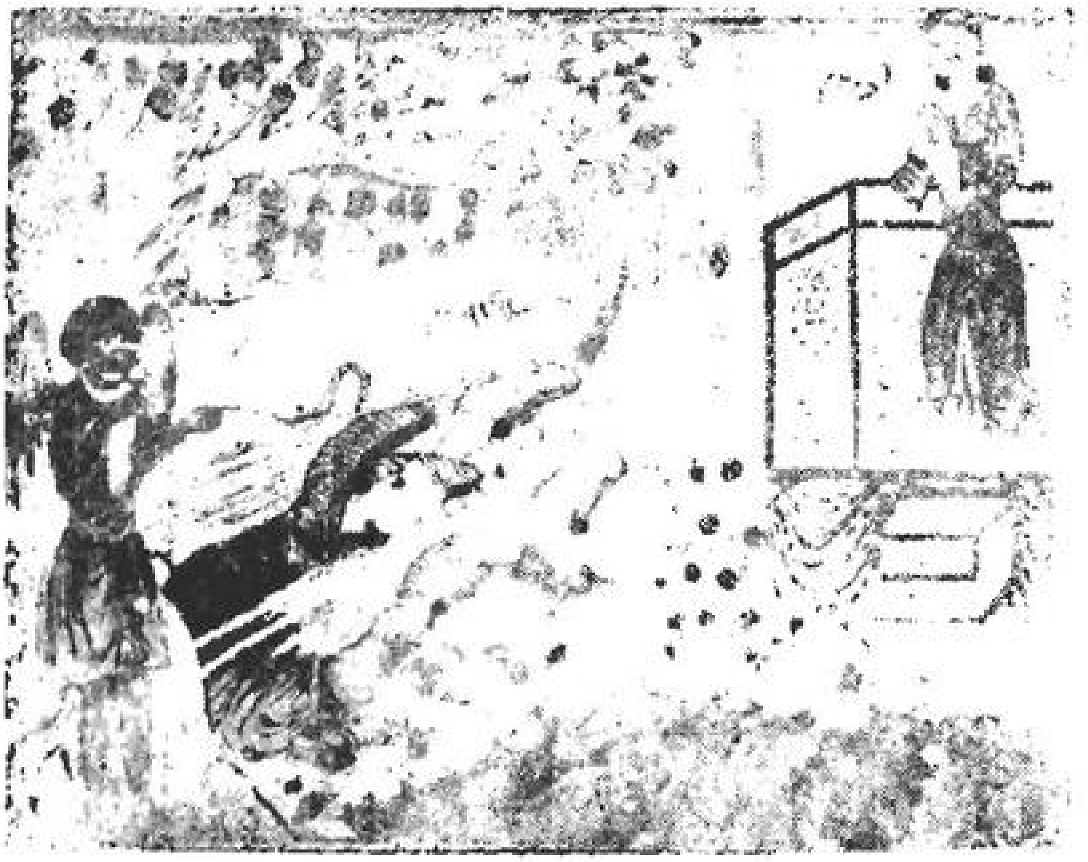


شكل ٨٤ — قصة الإسراء والمعراج . تصويرة بمتحف طوبقا بوسراى فى اسطنبول .

ويتفق مع تصاوير معراجنامه تصاوير أخرى فى متحف طوبقا بوسراى من حيث التصميم العام، وأسلوب رسم العناصر المختلفة، وهيئة الرسوم الآدمية والملائكة. ويتجلى هذا التشابه بشكل واضح فى تصويرة تمثل النبى (ص) فوق

ظهر البراق الذى يسير به فى الجو؛ فى حين تحف به الملائكة محتفية مرحبة [شكل ٨٤] ومن الملاحظ أن وجه النبى (ص) غير واضح التقاسيم .

ويغلب على هذه التصويرة طابع الزخرفة سواء فى التصميم العام وفى التفاصيل . فمن حيث التصميم العام يحرص المصور على توزيع العناصر توزيعا متراصفا . أما من حيث التفاصيل فقد لجأ إلى رسم كثير منها بأسلوب زخرفى مثل ذيل البراق ومعرفته ، والسحب والملائكة وغير ذلك من العناصر .



شكل ٨٥ — الملائكة يسجدون لآدم . تصويرة من مخطوط من كليات تاريخية بمتحف طوبقا بوسراى فى اسطنبول .

ويدخل ضمن هذه المجموعة مخطوطة من « كليات تاريخية » أو « مجموعة تاريخية » محفوظة أيضاً فى متحف قصر طوبقابوسراى فى اسطنبول من المحتمل أنها كتبت لشاه رخ (حوالى سنة ٨٠٧ — ٨٥١ هـ / ١٤٠٤ — ١٤٤٧ م). وتضم

هذه المخطوطة بعض تصاوير تشبه فى أسلوبها تصاوير « معراجنامه »[١]. ومن ذلك تصويرة تمثل الملائكة يسجدون لآدم فى حين يأبى إبليس اللعين (شكل ٨٥) وتتضح فى هذه التصويرة المهارة فى الربط بين المناظر الطبيعية والكائنات الحية أى بين مسرح الحوادث وممثليها . ومن الملاحظ أن رسم الحوادث داخل مستطيل منحرف أضفى على التصويرة حركة وحيوية ، كما أن بالتصويرة تنغيما فى الحركات والاتجاهات ، وتوازنا بينها . ومما له مغزاه رسم آدم على منصة فى أعلى التصويرة ، ورسم إبليس فى أسفلها .



شكل ٨٦ — المسيح يعيد الحياة إلى سام ، تصويرة من مخطوط من كليات تاريخية بمتحف طوبقابو سراى فى استانبول .

(١) Aga-Oglu, Preliminary Notes on Some Persian Illustrated MSS., Ars Islamica, I (1934), p. 132, Figs 8, 9 ; A. U. Pope. A Survey of Persian Art, p. 1855.

غير أن بالمخطوط تصاوير أخرى يعتقد الأستاذ كونل أنها بيد أخرى[١].
وتمثل هذه التصاوير فى أسلوبها ورسومها الطبيعية أسلوباً متطوراً بعض الشيء عن الأسلوب الذى عرفته هراة فى عصر بايسنقر . ومن أمثلة هذه التصاوير تصويرة تمثل المسيح بعيد الحياة إلى سام [شكل ٨٦] . ويتجلى فى هذه التصويرة المهارة فى توزيع الأفراد ، وتركيز العناية على الحادث الرئيسى . ومن جهة أخرى نلاحظ سيطرة المنظر الطبيعى على الأشخاص الذين يبدون صغار الحجم نسبياً فى أسفل جبل شاهق الارتفاع . ويحتل المتن هنا جانباً كبيراً من التصويرة ، ويكاد يحجب بعض الآدميين فضلا عن المناظر الطبيعية .

وثمة تشابه واضح بين معراجنامه وبين مجموعة من اثنتى عشرة تصويرة فى متحف المتروبوليتان كانت فى الأصل تؤلف أجزاء من شاهنامه[٢]. وتمتاز هذه التصاوير ببعض التصميمات المبتكرة ، والتعبير عن أفكار جديدة ، ووضوح التأثير الصينى فى رسوم بعض العناصر الطبيعية ، والتعبير عن حركات الحيوان ، ومحاولة تزويد الرسوم الآدمية ببعض الإحساس والتمييز بين الشخصيات ، واستعمال الألوان المتعددة بتناسق وإتقان . وتتجلى هذه الخصائص فى تصويرة تمثل رستم يقبض على رخش[٣] . ويتمثل فى هذه التصويرة منظر طبيعى تحف به أشجار ذات طابع صينى ، ويحلق فى سمائه أوزتان بحركة جميلة ، فى حين يحتل الحادث الرئيسى مقدمة التصويرة .

ويتمثل أسلوب هذه المرحلة الانتقالية بشكل أوضح فى تصاوير نسخة أخرى من الشاهنامه محفوظة فى الجمعية الآسيوية الملكية فى لندن[٤] .

---

(١) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, p. 1655.

(٢) ديماند : الفنون الإسلامية ، ترجمة الأستاذ احمد محمد عيسى صفحة ٥٤ ، ٥٥ .

(٣) المرجع نفسه شكل ١٩ .

(٤) رقم Ms. No. 239

وعلى الرغم من أن صدر هذا المخطوط قد فقد ، فإنه أمكن التعرف على اسم الأمير الذى نسخ من أجله : ذلك أنه قد لوحظ أن اسم محمد جوكى مكتوب على علم فى إحدى تصاويره ؛ ومن المعتقد أنه يشير إلى ميرزا محمد جوكى بن شاهرخ وأخى بايسنقر الذى توفى فى هراة فى سنة ٨٤٨ هـ (١٤٤٥ م) . وتشتمل هذه الشاهنامه على أختام الأباطرة الموغليين من بابر إلى أورانجزب ، فضلا عن ملاحظة شخصية بخط شاه جهان ، مما يدل على أنها قد انتقلت إلى ملكية الأباطرة الموغليين فى بلاد الهند (١) .

وقد وصلت تصاوير هذا المخطوط درجة من الإتقان والمهارة الفنية تعادل تلك التى بلغها فن التصوير فى عهد بايسنقر ، بل إن بعضها وثيق الاتصال بالأسلوب الذى ازدهر فى عصر هذا الأمير . ولكنها فى الوقت نفسه تمثل طابعا مبتكرا ينبىء عن مرحلة فنية جديدة . وتمتاز هذه التصاوير بخطة لونية جميلة لاسيما فى استخدام اللون الأخضر والأزرق ، و بتصميمات تدل على القدرة على التخيل و إتقان الرسم ، و بالتعبير عن الأجواء الخيالية ، والأساطير القديمة ، وما فيها من كائنات خرافية . غير أن أهم مايسترعى النظر فى التصاوير هو محاولة التعبير عن المشاعر والأحاسيس وتصوير الأثر النفسانى ، والتمييز بين الشخصيات ، وتمثيل الحركة .

وتتضح هذه الخصائص فى تصويرة تمثل بعض الإيرانيين تحاصرهم عاصفة ثلجية عاتية (٢) . وتحكى هذه التصويرة ما أعقب اختفاء كيخسرو من عواصف

---

(١) J. V. S. Wilkinson, The Shahnamah of Firdawsi, Oxford 1931 ; Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persain Miniature Painiing, p. 79, No. 67, pl. 58 ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, p. 1955, pls. 875 -- 6 ; B. W. Robinson, Unpublished Paintings from a XV th century "Book of the Kings", Apollo Miscellany, London, 1951 PP. 17-21 ; R. H. Pinder-Wilson, Persian Painting of the Fifteenth Century, PP. 4, 8, 9, pls, 3, 4.

(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. LVIII.

إذ تغيمت السماء، واشتد الهواء، وتساقط الثلج حتى عاق من كانوا فى صحبته، ومنعهم من الحركة ، فغابت رماحهم القائمة فيه ، وبقوا يضطربون تحت الثلج حتى هلكوا جميعا [1] .

ويتجلى فى هذه التصويرة محاولة المصور التعبير عن قسوة الطبيعة ، وما تبعثه فى النفس من آلام وأشجان . ويشاهد الفرسان وقد جلس معظمهم على سجاجيد فرشوها على الأرض ، وقد بدا عليهم التأثر بعوامل الطبيعة القاسية حولهم : فهذا أحدهم قد أحس بالبرد فغطى وجهه بذراعيه ، وهذا ثان قد اتكأ على فرسه من الإعياء ، وهؤلاء آخرون قد أدخلوا أيديهم فى أكمامهم فى محاولة يائسة للحصول على بعض الدفء .

ولقد بنى المصور تصميمه على أساس التنغيم بين مساحات الألوان المستطيلة المرتبة ترتيبا أفقيا والتى تمثل كلا من السحاب والأرض ومجموعة رسوم الكائنات الحية . ولقد وفق فى التعبير عن العناصر الطبيعية المختلفة : وذلك باستخدامه درجات مختلفة من اللون البنفسجى الكالح سواء فى التعبير عن السحاب المتكاثف أو عن الأرض التى غطاها الجليد . كما أضفى على التصويرة كثيرا من الحيوية بفضل استخدام الخطوط المتداخلة والمتموجة ، وبفضل تلوينه الثياب بألوان زاهية مشبعة من البرتقالى والأزرق والأحمر والأخضر وغيرها .

على أن استخدام الألوان بطريقة زخرفية يتجلى بشكل أوضح فى تصويرة أخرى تمثل العنقاء أو السيمورغ — وهى طائر خرافى — يعيد زال إلى أبيه [2] [شكل ٨٠٧] . ولا شك أن الطريقة الزخرفية غير الواقعية التى صورت بها هذه الأسطورة تناسب بحق موضوعها الخرافى الممعن فى الخيال : ذلك

---

(١) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن على البندارى وإخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ٣٠٦ .

A. U. Pope, A Survey of Persian Art , V, pl. 876 (٢)



شكل ٨٧ — العنقاء تعيد زال إلى أبيه تصويرة من مخطوط من الشاهنامه في الجمعية الآسيوية الملكية في لندن نسخ لمحمد بن جوكي بن شاه رخ.

أن هذه التصويرة تصور القصة التي رواها الفردوسي في الشاهنامه ، وملخصها أن « زال » ولد أبيض الشعر فاستقبحه أبوه « سام » ، وأمر به فأخرج إلى جبل ألبرز في بلاد الهند ، وترك في بعض شعفاته وحيدا ، فأخذته العنقاء إلى عشها ، وربته بين أفراخها ، فترعرع بينهم . ولما علم « سام » بما حدث لولده توجه إلى الجبل ، وتضرع إلى الله ، وسأله أن يرد عليه ابنه ، فألهم الله العنقاء ، فحملت زال بين جناحيها ، وحلقت به ، ثم رفرفت حوالى سام ، ووضعته بين يديه ، فوجده غلاما قد أفرغ في قالب الجمال ، رشيق القد كالغصن المائل ، صبيح الوجه كالبدر الكامل ، فخر ساجدا لله تعالى شكرا[١] .

ويشاهد في هذه التصويرة العنقاء تضع زال على الأرض ، وهو على صورة طفل صغير أبيض شعر الرأس ، في حين يخر سام على الأرض ويرفع يديه شكرا لله بحركة معبرة . وقد رسم المصور العنقاء بهيئة خرافية جميلة ، ورسم فوق قمة الجبل الصخرى فرخين من أفراخها .

ويتجلى الطابع الزخرفي في التصويرة في طريقة تكوين الصخور بألوان غير واقعية ، وفي رسم الزهور الحمراء والبيضاء رسما محورا ، وفي طريقة تمثيل العنقاء ولا سيما جناحيها وذيلها . ثم لا يكتفي المصور بترصيع الأرضية بحزم نباتية محورة مرتبة ترتيبا منتظما ، ولكنه يزخرف السماء الزرقاء بظلل من السحاب مرسومة رسما محورا ، ومرتبة ترتيبا زخرفيا في صفوف أفقية متوازية .

وعلى الرغم من هـــــذا الطابع الزخرفي فإن التصويرة مزودة بروح عاطفية واضحة .

غير أن العاطفية تتجلى بشكل أوضح في تصويرة أخرى تمثل الفردوسي

---

(١) أبو القاسم الفردوسي : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن على البندارى ، وإخراج الدكتور عبد الوهاب عزام . جزء ١ صفحة ٥٢ — ٥٨ .

تحادث ثلاثة من الشعراء فى حديقة[1] . وتحكى هذه التصويرة كيف أن الفردوسى — عند دخوله غزنة — دخل حديقة فى أطراف المدينة ، حيث تطفل على ثلاثة من كبار الشعراء فى بلاط السلطان محمود الغزنوى كانوا يتسامرون فيها ، ولكنه استطاع أخيرا أن يرغمهم على تقديره واحترامه .

ومن الواضح أن المصور قد نجح فى أن يضفى على تصويرته جوا من الهدوء والسكينة ، وأن يزودها بإحساس شاعرى : وذلك برسمه الحديقة فوق ربوة عالية ورسم طيور تحلق فى الهواء ، و بطتين تسبحان فى مجرى من الماء ، وأغصان يداعبها هبوب النسيم .

وقد استخدم المصور الألوان استخداما بارعا بحيث حقق أغراضه ، فأوحت بما يرمى إليه من التعبير عن المشاعر والأحاسيس الوجدانية .

وتتمثل هذه البراعة فى استخدام الألوان بحيث تحقق الهدف المقصود فى تصويرة أخرى تمثل فرود يقتل زراسب[1] . وقد جاء فى الشاهنامه بصدد هذه الحادثة أن فرود بن سياوخش من بنت بيران كان يعيش مع أمه فى إحدى القلاع على الحدود التورانية . فلما سمع بخروج الجيوش الإيرانية للانتقام من التورانيين لقتلهم أباه ، عزم على تأييدهم ، فسار حتى صار قريبا من الجيش الإيرانى ؛ ولكن « طوس » — قائد الإيرانيين — ظن أنه تورانى متصد لجيشه فصمم على قتله رغم نصيحة قواده له بالتروى ؛ وكان ممن أرسلهم إليه ابنه زراسب ، فرماه فرود بسهم أثناء صعوده إليه أرداه قتيلا[2] .

---

(١) R. H. Pinder -- Wilson, Persian Painting of the Fifteenth Century, pl. 3.

(٢) Basil Gray, Persian Painting, pp. 55-57, pl. 5 ; R. H. Pinder-Wilson, Persian Painting of the Fifteenth Century, pl. 4.

(٣) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامه ، ترجمة الفتح بن على البندارى ، إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ٢٠٥ — ٢٠٨ .

وقد اختار المصور لحظة إصابة زراسب بنبل فرود ؛ ويرى فرود مباشرة بعد أن أطلق سهمه ، وهو لايزال يتطلع إلى زراسب بعد أن أصابه ؛ وإلى جانب فرود يقف تابعه الذى كان قد اصطحبه معه ليرشده إلى قادة الجيش الإيرانى . ويمثل فى التصويرة وهو يشير إلى فرود بإصبعه كأنه يهنئه على توفيقه فى إصابة هدفه. أما جند طوس فيشاهدون مصطفين فى الجانب الأيمن من مقدمة التصويرة ، وقد أصابهم الوجوم ، وأخذ منهم العجب لما جرى لزراسب على يد فرود .

ومن الملاحظ أن المصور قد رسم الطريق الذى يؤدى إلى أعلى الجبل منحرفاً مما أضفى على التصويرة كثيرا من الحركة والحيوية . كما أن المناظر الطبيعية من جبال صخرية ينبت فيها شجيرات جرداء ، ويحدها من أعلى واجهة القلعة المبنية بطوب مرصوف وذات المدخل الذى تزخرفه عبارة مكتوبة بخط كوفى جميل ، وإلى جانبها السماء الزرقاء ، بالإضافة إلى الفرسان الذين يحملون علما يتطاير فى الهواء : كل ذلك قد ساعد فى التعبير عن الحدث البطولى .

وكما وفق المصور فى التعبير عن هذا الإحساس البطولى استطاع أيضاً أن يعبر عن نوع آخر من الأحاسيس وهو الحب . ويتجلى ذلك فى تصويرة تمثل زيارة تهمينه لرستم [١] . وتحكى هذه التصويرة حادثة أوردها الفردوسى مؤداها أن ملك سمنجان استضاف رستم ليلة عنده . «فلما مضت طائفة من الليل سمع رستم حساً : فإذا بباب المكان الذى هو فيه قد فتح ، ووصيفة قد دخلت ، وبيدها شمعة من العنبر ، فوضعتها عند رأسه ، وإذا بامرأة قد خرجت من وراء الستر ، كأنها فلقة قمر ، متبرجة بين الحلى والحلل ، ذات حاجبين كقوسين ، وغديرتين تضطربان كحبابين ، وكأنها من فرط اللطافة والملاحة صورت من روح . . . فقالت لرستم : أنا بنت ملك سمنجان ، وقد بلغتنى أحاديث شجاعتك وخلالك الكريمة»

---

(١) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 875

وقد شغفني حبك » . ثم طلبت منه أن يتزوجها وقالت : أريد أن يرزقني الله تعالى منك ولداً يكون مثالك . فعقد عليها رستم برضاها ، وبات معها تلك الليلة [1] .

وتعبر هذه التصويرة بحق عن إحساس بنت ملك سمنجان وهي تتبع جاريتها السوداء إلى داخل الغرفة التي يرقد فيها رستم . ولا شك أن الألوان الحمراء المركزة مع الألوان الزرقاء المشبعة توحي باشتعال العاطفة .

وعلى الرغم من محاولة المصور التعبير عن الشخصيات ، وعن الجو العاطفي ، وعن الأحاسيس المختلفة فإن التصويرة لا تزال — من حيث التصميم البسيط ، والزخارف الهندسية ، وتوزيع العناصر — تمت بصلة وثيقة إلى صور المناظر الداخلية في بداية القرن الخامس عشر .

ومما يسترعي الانتباه أن المصور يرسم في هذه التصويرة جارية سوداء ، وقد صار رسم عبد أسود فيما بعد من خصائص أسلوب بهزاد .

ويشبه هذه التصويرة — من حيث التعبير عن عاطفة الحب — تصويرة من مخطوط من المنظومات الخمس لنظامي محفوظة بمتحف المتروبوليتان تمثل خسرو يرقب شيرين ومؤرخة بسنة ٨٥١هـ (١٤٤٧ — ١٤٤٨م) [2] ويرى في هذه التصويرة خسرو يرقب شيرين بوله وشوق في حين تجلس شيرين نصف عارية تمشط شعرها في غفلة ، ولو أن فرسها يصهل كأنه شعر بجواد آخر . ويتجلى هنا المهارة في رسم العناصر المختلفة بدقة ورقة ، والبراعة في الربط بين الطبيعة والكائنات الحية ، كما يتضح بعض التطور في أساليب المدرسة التيمورية المبكرة .

ويتفق مع شاهنامة الجمعية الآسيوية الملكية في لندن في تمثيل المرحلة

---

(١) أبو القاسم الفردوسي : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن علي البنداري ، إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ١٣١ — ١٣٣ .

(٢) ديماند : الفنون الإسلامية . ترجمة الأستاذ أحمد محمد عيسى صفحة ٥٥ شكل ٢٠ .

الانتقالية تصاوير من مخطوطة أخرى من الشاهنامه كانت سابقاً فى مجموعة شولتس Schulz (١) .

وتشتمل بعض هذه التصاوير على مظاهر تربطها بالأسلوب المحافظ الذى شاع فى تبريز(٢) مما أدى بالبعض إلى نسبتها إلى مدرسة فى غرب إيران أثناء حكم السلطان أوزون حسن حاكم آذربيجان (٨٥٧ — ٨٨٣ هـ / ١٤٥٣ — ١٤٧٨ م).

غير أن سائر المزايا تدل على أن تصاوير هذه الشاهنامه لا بد وأنها من عمل مصور موهوب تدرب فى هراة ، وأشرب روح فنها المتطور نحو الكمال : ذلك أن هذه التصاوير يتضح فيها المهارة فى استخدام الألوان والعناية بالتعبير عن الحركة ، وعن الأثر النفسانى بالإضافة إلى الرغبة فى التمييز بين الشخصيات ؛ كما أنه من الواضح أن مناظرها الطبيعية تعكس إحساس الفنان بجمال الطبيعة وسحرها وغموضها .

وتتجلى هذه الخصائص فى تصويرة من هذه التصاوير تمثل رخش رستم يصرع أسداً أثناء نوم سيده(٣) . ويرى فى هذه التصويرة رستم نائماً فى أجمة كثيفة قد تشابكت أشجارها فى حين يهاجم رخشه أسداً فيصرعه(٤) [شكل ٨٨].

---

(١) Ph. Walter Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei, pp. 91-93, pls. 47, 48, 49 B ; Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, pls. 42, 43 ; Glück und Diez, pl. 507 ; Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pp. 78, 79; A U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1856. V, pl. 881.

(٢) والذى وجد أيضاً فى هراة .

(٣) فى مجموعة Kirkor Minassian

(٤) Ph. Walter Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei, II, pl. 48, Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, pl 42 ; Glück und Diez, pl. 507 ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 881.

ولقد استطاع المصور أن يعبر عن الغابة الموحشة، ويمثل أخطارها بمهارة وبراعة : ذلك أنه مثل الأشجار والنباتات بروح توحي بالإحساس بوحشة الطبيعة الخالية من التشذيب والتهذيب : فهناك الأشجار المتشابكة ، والجذوع



شكل ٨٨ — رخش رستم يصرع أسداً أثناء نوم سيده .
مصورة من مخطوطة من الشاهنامة في مجموعة كيركور ميناسيان
وكانت من قبل في مجموعة شولتس .

الملتوية ، والأغصان التي كثفت أوراقها فاثاقلت إلى الأرض ، والنباتات التي خفت أوراقها فارتفعت إلى عنان السماء ؛ ويتخلل هذه الأشجار المختلفة الأنواع صخور جرداء ذات قمم غريبة المنظر تعلو عن الأرض على هيئة بخار كثيف

متصاعد إلى السماء ؛ وفى أعلى التصويرة تظهر أجزاء من سحب ذات أطراف كأرجل الأخطبوط . وإلى جانب هذه الطبيعة الوحشية رسم المصور حيوانات وحشية : ففضلا عن الأسد الذى صرعه رخش رستم يظهر ثعبان ضخم يلتف حول جذع شجرة ، ويصعد عليها ، ويلتهم حمامة من بين أفراخها التى شلها الرعب عن الحركة .

ويبدو أن المصور قد تأثر فى رسم بعض البوص أو الحشائش المائية فى أسفل التصويرة إلى اليسار برسوم البوص فى المنحوتات البارزة التى تمثل مناظر الصيد فى طاق بستان والتى ترجع إلى عهد خسرو الثانى من ملوك الساسانيين [١] .

ولقد عبر المصور عن قوة الحصان الأبقع بتكبير حجمه بالنسبة للأسد ؛ كما عبر عن شجاعة رستم بتصويره نائماً باطمئنان فى مثل هذه الغابة الموحشة رغم ما يحف بها من أخطار .

وقد استخدم المصور فى التلوين خطة جريئة : وذلك باستعماله درجات كثيرة مختلفة من الألوان لاسيما الأخضر والأصفر وذلك لإظهار الأشجار والنباتات الكثيرة المختلفة الأنواع ، والمرسومة بعضها خلف بعض .

ومن الملاحظ أن المصور قد خفف من وطأة التكاثف الشديد فى التصويرة بأن أدمج فى التصويرة مستطيلات صغيرة تشمل عبارات من المتن ، ووزعها على سطحها توزيعاً متوازناً .

ويظهر إدماج المتن فى الصورة فى تصويرة أخرى تمثل رستم يأسر أحد التورانيين ويعلقه بالوهق [٢] . وتتفق هذه التصويرة مع التصويرة السابقة فى طريقة تمثيل الصخور والسحاب . وقد استطاع المصور أن يعبر هنا عن الحركة ،

---

(١) A. U. pope, A Survey of Persian Art, IV, pl. 161.

(٢) Ph. Walter Schulz, Die persisch- islamische Miniaturmalerei, II, pl. 47 ; E. Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, pl. 43.

وأن يوجه الأنظار إلى الحدث الرئيسى فى الوسط : إذ أحاطه بصفوف الجند المتراصة المتواجهة التى توشك على الالتحام .

ويغلب فى هذه التصويرة الطابع الزخرفى : فنلاحظ استخدام الألوان الزاهية المختلفة ، وتوزيعها توزيعاً جميلا متوازناً ، والحرص على تنغيم الألوان ولو كان ذلك على حساب المنطقية . وليس أدل على ذلك من رسم كتلة صخرية تنبت منها شجرة تبدو معلقة فى الهواء فى أعلى التصويرة فوق السماء الزرقاء : وذلك رغبة من غير شك فى توزيع الألوان توزيعاً متقنا ، وتوفير وحدة لونية متناسقة .

وعلى الرغم من وضوح هذا الطابع الزخرفى فان الفنان قد أظهر شيئاً من الواقعية فى رسم حركات مختلفة متنوعة ، وفى محاولة التمييز بين سحنات الأشخاص وتقاسيم أوجههم ، وفى إظهار بعض التعبيرات على وجوههم وإن كان بطريقة بدائية .

ومما يسترعى الانتباه هنا أن خوذات الجنود الإيرانيين مزودة بأطراف عليا حمراء قريبة الشبه من العصى الحمراء التى يقال إن الشاه إسماعيل الصفوى جعلها فيما بعد — ضمن الزى الرسمى لجنده من الترك ، والتى صار ظهورها يميز بصفة عامة تصاوير المدرسة الصفوية الأولى .

ويظهر هذا البروز الأحمر فى تصويرة أخرى من المخطوط نفسه تمثل زيارة تهمينه لرستم أثناء مبيته فى ضيافة أبيها(١) . ويتمثل هذا البروز الأحمر هنا على هيئة عصا تخرج من عمامة الشاب الذى يقود تهمينه إلى داخل غرفة رستم(٢) .

ويبدو أن الكتابة قد اعتبرت جزءا مهما جدا فى التصويرة كما عنى بالربط بينهما بحيث حجبت كل منهما أجزاء من الأخرى .

---

(١) Ph Walter Schulz, Die persisch- islamische Miniaturmalerei, II, pl, 49 B.

(٢) انظر صفحة ٤٢٣–٤٢٤ .

وتتصل هذه التصويرة — من حيث طريقة القصص — بتصويرة تمثل الموضوع نفسه فى مخطوطة من الشاهنامه بالجمعية الآسيوية الملكية فى لندن(١) ؛ غير أن الدليل هنا أبيض على عكس الوصيفة السوداء فى تصويرة شاهنامة الجمعية الآسيوية الملكية فى لندن .

ويتجلى فى هذه التصويرة العناية بالزخارف الدقيقة الأنيقة التى تكسو الأثاث والجدران سواء من الداخل أو من الخارج ، وذلك بالإضافة إلى محاولة التعبير عن الحركة بواسطة إشارات الأيدى والتفات الرءوس ، ولو أن الرسوم الآدمية يغلب عليها بصفة عامة — طابع الجمود والتحوير .

ويرجع إلى هذه الفترة الانتقالية أيضاً مخطوطة مزوقة من خمسة نظامى والأمير خسرو(٢) كانت تضم عند اكتشافها تصاوير الشاهنامة التى سبقت الإشارة إليها . وكانت هذه المخطوطة فى أول الأمر فى مجموعة Goloubew و Schulz ثم انتقلت إلى مجموعة شستربيتى Chester Beatty . وقد فقد منها بدايتها ونهايتها ؛ ومن ثم لا تحتوى على التصدير أو الختام الذى كان يشتمل على التأريخ . غير أن شولتس Schulz الذى كان يمتلك المخطوطة من قبل يقرر أنها قد نسخها درويش عبد الله الاصفهانى فى سنة ٨٦٨ هـ (١٤٦٣ م)(٣) .

---

(١) A. U. Pope, A Surey of Persian Art, V, pl. 875

انظر أيضا صفحة ٤٢٣ — ٤٢٤ .

(٢) Ph. Walter Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei, II, pls. 36 - 46 ; Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, p. 78, No. 69, pl. LX ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, p. 1856.

(٣) أرخ بلوشيه Blochet هذا المخطوط بسنة ٨٦٦ هـ (١٤٦١ م) ونسبه إلى مدينة أصفهان . انظر :

Blochet, Peintures, p. 165 and note ; Laurence Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, p. 93 ; Survey, p. 1856.

وتشبه بعض تصاوير هذا المخطوط تصاوير الشاهنامه التي سبقت الإشارة إليها وذلك من حيث الجمع بينها وبين المتن الذي شاهدناه في التصويرة التي تمثل زيارة تهمينه لرستم (١) وهذه يمكن مقارنتها من هذه الوجهة بتصويرة تمثل تظلم سيدة عجوز إلى السلطان سنجر في هذا المخطوط (٢).

ويتضح في كثير من تصاوير هذه المخطوطة روح الابتكار وقوة التخيل سواء في التصميم العام أو في طريقة تمثيل العناصر المختلفة وذلك فضلا عن محاولة التعبير عن المشاعر المختلفة و إظهار الحركات .

وتتميز الرسوم الآدمية ببعض خصائص عامة : إذ ترسم عادة كبيرة الحجم نسبيا ، وأميل إلى القصر ، وذات رءوس كبيرة ، وأعين ينحرف إنسانها إلى جانب العين ، كما يظهر أحد الأكتاف أكبر من الكتف الآخر .

وألوان المخطوط تتميز بالنصاعة و إن كانت مرسومة رسما خفيفا .

وكانت المخطوطة تشتمل في الأصل على صدر يتألف من تصويرتين تمثلان حفل زفاف غازان خان (٣) . وتتجلى روح الابتكار هنا في طريقة توزيع العناصر لاسيما تصفيفها بانحراف ، وفي اتجاهات مختلفة في سائر أجزاء التصويرة ، وفي طريقة المزج بين الرسوم الآدمية وغيرها من العناصر الطبيعية وغير الطبيعية ، وفي أسلوب رسم بعض وحدات الطبيعة كالسحب والنباتات .

والتصويرتان مفعمتان بالحركة والحيوية — على الرغم من الرسوم الاصطلاحية المحورة ، والجهل بقواعد المنظور ، كما يحاول المصور أن يعبر عن الأحاسيس النفسية المختلفة وأن يميز بين الشخصيات . ولا تخلو التصويرة من

(١) Ph. Walter Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei, II, pl. 49 B.

(٢) المرجع نفسه لوحة ٤٠ .

(٣) المرجع نفسه لوحة ٣٦ و ٣٧ .

روح المرح والدعابة التى تتضح فى كثير من المناظر مثل منظر الجندى الذى يهم بضرب جماعة من المتطفلين لطردهم من الحفل . ومما يذكر أن بهزاد قد صور هذه الفكرة فى تصويرة له تمثل السلطان حسين ميرزا فى وليمة فى مخطوط من بستان سعدى محفوظ بدار الكتب المصرية بتاريخ ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م)[١] .

ويتمثل طابع الابتكار فى تصويرة تمثل بعض حوادث المراج[٢] . ومن الواضح أن هذه التصويرة أكثر تطورا من التصاوير التى تمثل الموضوع نفسه فى معراجنامه وما يشبهه من تصاوير [انظر شكل ٨٤] : إذ أنها تتميز عنها بكثرة الملائكة ، وتوزيعها على هيئة مجموعات توزيعا منسقا . ومما يسترعى النظر هنا طريقة انبثاق الملائكة من السحب بحيث يختفى دائما نصفها الأسفل .

ويمكن أن تعتبر هذه التصويرة بكثرة ما فيها من رسوم الملائكة ، وما يتوفر فيها من حركة تمهيدا للتصويرة الرائعة التى رسمها سلطان محمد الموضوع نفسه فى مخطوط من خمسة نظامى بتاريخ ٩٤٦ — ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ — ١٥٤٣ م)[٣] .

ويتضح الابتكار فى بعض التصاوير فى بناء التصميم على أساس منحرف كما هى الحال مثلا فى تصويرة الإسكندر وجنيات البحر[٤] ، وفرهاد وشيرين[٥] ،

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٣٣ مكرر .

(٢) المرجع نفسه لوحة ١٣٨ .

(٣) A. U. Pope, A Surey of Persian Art, V, pl. 897; E. Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, pl. 58.

(٤) Ph. Walter Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei, II, pl. 38 B.

(٥) المرجع نفسه لوحة ٣٩ .

وخسرو يراقب شيرين [١] . وليس من شك فى أن مثل هذا التصميم يضفى على التصويرة كثيرا من الحيوية والحركة .

أما الابتكار فى طريقة رسم العناصر فيمكن ملاحظته فى أسلوب رسم الصخور فى التصاوير التى سبقت الإشارة إليها ، وكذلك فى طريقة رسم النبات فى تصويرة تمثل سيدة عجوز تتظلم إلى السلطان سنجر [٢] ، والمجنون على قبر ليلى [٣] ، وقصة من كتاب الإسكندر [٤] ، والمجنون يراقب معركة بين القبائل من أجله [٥] .

ويشتمل هذا المخطوط على بعض تصاوير تأسرنا بمناظرها الطبيعية المعبرة من ذلك تصويرة المجنون وقد أنست إليه الحيوانات المتوحشة [٦] . ويتضح فى هذه التصويرة التعبير عن ائتناس المجنون بالحيوانات ، وألفة الحيوانات به .

وقد استطاع المصور أن يعبر فى تصويرة فرهاد وشيرين [٧] عن قوة فرهاد وعن ما يبعثه الحب فى قلب المحب من ثقة وشجاعة واستهانة بالصعاب ، لا تخلو من حب التظاهر .

وهكذا نجد أن تصاوير هذه المخطوطة — على الرغم من بساطة بعض

---

(١) المرجع نفسه لوحة ٤٤ ب .

(٢) المرجع نفسه لوحة ٤٠ .

(٣) المرجع نفسه لوحة ٤٢ .

(٤) المرجع نفسه لوحة ٤٤ ا .

(٥) Binyon, Wilkinson and Gray, pl. LX B.

(٦) Ph. Walter Schulz, II, pl. 46 B.

(٧) المرجع نفسه لوحة ٣٩ .

تصميماتها أحيانا ، وضعف رسومها الآدمية والطبيعية أحيانا أخرى تمثل حلقة مهمة فى مرحلة الانتقال وذلك بنزعتها الابتكارية وما يتجلى فيها من تطور وتقدم .

وبعد فإن المخطوطات المزوقة التى سبقت الإشارة إليها ، والتى تنسب إلى ما بعد بايسنقر تشهد باستمرار التقاليد الفنية التى كانت مزدهرة فى عهد هذا الأمير ، وتدل على أنها لم تركد أو تتجمد ، بل أخذت تتطور برغم الظروف المضطربة ، حتى كتب لفن التصوير أن يزدهر ازدهارا تاما فى هراة فى عهد السلطان حسين ميرزا بايقرا (٨٧٤ — ٩١٢ هـ / ١٤٦٨ — ١٥٠٦ م) .

الفصل الرابع عشر

المدرسة التيمورية في عهد

السلطان حسين ميرزا بايقرا

استطاع السلطان حسين ميرزا بايقرا (٨٧٤ — ٩١٢هـ/١٤٦٨ — ١٥٠٦م) أن يحكم من عاصمته هراة سائر إقليم خراسان ، وأن يقر فى دولته النظام والأمن والعدالة التى كانت فى أشد الحاجة إليها . وقد كان هذا السلطان — إلى جانب بسالته الحربية — مصلحا عظيما حرص على النهوض ببلاده والرقى بها حتى فاقت هراة فى عهده سائر المدن فى التحضر والأخذ بأسباب المدنية والرفاهية .

وكان السلطان حسين بايقرا أديباً يقرض الشعر ، وقد ألف ديواناً باللغة التركية لا يخلو من الشعر الجيد ؛ ومن ثم فلا عجب أن كان من أكبر رعاة العلوم والآداب والفنون ، كما جمع فى بلاطه نخبة من العباقرة الذين كانوا « إذا اضطلع أحدهم بإنتاج ما حرص على إتمامه وإتقانه حتى يبلغ حد الكمال » .

وكان واسطة العقد بين هؤلاء الرجال الوزير مير على شير نوائى الذى طبقت شهرته الآفاق ، والذى حاز — بالإضافة إلى مركزه كرجل دولة وسياسة — ثقافية أدبية وفنية ممتازة ، فكان موسيقياً وشاعراً ومصوراً ، كما كان شغوفا بمجالس العلماء ، يبذل لهم من نفسه وماله وجاهه .

وكان من أقرب الناس إلى هذا الوزير المثقف الشاعر جامى الذى نبغ فى العلم والشعر ، ولا سيما شعر التصوف والألوهية : إذ لم يبلغ شاعر إيرانى مبلغه فى القدرة على التعبير عن الأفكار الصوفية والإلهية بوضوح وجمال وروعة تأخذ بمجامع القلوب .

وقد اجتمع حول هذين العلمين عدد من رجال الأدب والفن خلقوا مدرسة أدبية فنية تنزع إلى المثالية والعاطفية ، وتمتاز بوفرة الإنتاج ، ووضوح المعانى ، وروعة التعبير ، وإحكام الصنعة .

وليس من شك فى أن هذه البيئة المثقفة الراقية قد هيأت الأسباب لازدهار فن التصوير بحسب المدرسة التيمورية وتطوره إلى ذروة الكمال بحيث يعتبر عصر السلطان حسين ميرزا بايقرا هو العصر الذهبى للمدرسة التيمورية .

ولقد ساعد على ذلك أن تقاليد هذه المدرسة التيمورية التى كانت قد نمت وترعرعت فى عهد بايسنقر [١] لم تندثر بعد وفاته ، ولكنها استمرت وأخذت تتطور نحو تحقيق أهداف جديدة برغم ما ألم بهراة من حروب واضطرابات سياسية عاقتها عن التقدم السريع وإن لم توقفها تماما عن التطور [٢] .

ويشهد باستمرار تقاليد المدرسة التيمورية منذ عصر بايسنقر مخطوط مزوق من نسخة فارسية من تاريخ الطبرى فى مجموعة شستربيتى Chester Beatiy ترجع إلى بداية عهد السلطان حسين ميرزا بايقرا . وقد نسخ هذا المخطوط الخطاط بديع الزمان فى سنة ٨٧٤ هـ (١٤٦٩ م) [٣] .

وتتصل تصاوير هذا المخطوط فى أسلوبها ببعض المخطوطات المزوقة التى

---

(١) انظر الفصل الثانى عشر .

(٢) انظر الفصل الثالث عشر .

(٣) Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, No 71 ; A.U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1835, V, pl. 880 ; Coloured postcard published by the Medici Society Ltd. No. 1 ; Persian Art. An Illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art at Burlington House, London, 1931, pl. 39.

وقد عرض فى معرض الفن الفارسى الذى أقيم فى برلنجتون هاوس فى سنة ١٩٣١ ثلاث تصاوير من هذا المخطوط تمثل الأولى جمشيد يعلم شعبه الحرف المختلفة ، والثانية مباراة موسى والسحرة أمام فرعون ، والثالثة بهرام جور يقتل أسداً وحماراً وحشيا .



شكل ٨٩ — جمشيد يعلم أفراد شعبه الحرف . تصويرة من طبعة فارسية من تاريخ الطبرى بمجموعة شستربيتى . هراة فى سنة ٨٧٤ هـ (١٤٦٩ م) .

تنسب إلى عهد بايسنقر مثل مخطوطة كليلة ودمنة [١] وشاهنامة بايسنقر [٢] المحفوظتين بمتحف قصر جلستان بطهران ومثل نسخة الشاهنامة المحفوظة بالجمعية الآسيوية الملكية في لندن [٣] والتي تنسب إلى الأمير محمد جوكي .

ومع ذلك فإن هذه المخطوطة يمكن أن تنبيء بما سوف تتطور إليه المدرسة التيمورية حتى تبلغ ذروة النضج : ذلك أنها توحي برغبة في التحرر من الأشكال الاصطلاحية التقليدية ، وبمحاولة استخدام خطط جديدة في التلوين ، كما أنهما تمتاز بالسمة والرحابة في التصميم ، وبرسم بعض التقاسيم التي يمكن اعتبارها مقدمة النماذج المتأخرة التي استخدمها قاسم على لصور المسنين في تصاويره .

وتتمثل هذه الخصائص في تصويرة من هذه المخطوط تمثل جمشيد يعلم أفراد شعبه الحرف المختلفة [٤] [شكل ٨٩] وتتفق هذه التصويرة مع تصويرة تمثل الموضوع نفسه في شاهنامة بايسنقر بمكتبة قصر جلستان [٥] (بتاريخ سنة ٨٣٣ هـ (١٤٢٩ م) من حيث التصميم العام ورسم النماذج المختلفة وتمثيل عناصر القصة حتى تبدو كأنها منقولة عنها .

ومع ذلك فإن تصويرة مخطوط الطبري أقل تأنقا وازدحاما ومبالغة من تصويرة الشاهنامة كما أن الرسوم الآدمية أصغر نسبيا وأبعد عن الأشكال الاصطلاحية وروح المحافظة ، وإن كانت رسوم الأشجار تتميز بالتحوير والتكلف والصنعة .

---

(١) انظر صفحة ٣٦٠ .

(٢) انظر صفحة ٣٧٢ .

(٣) انظر صفحة ٤١٧ .

(٤) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, pl. 880
انظر صفحة ٣٧٧ .

(٥) المرجع نفسه جزء ٥ لوحة ٨٧٢ ب .
انظر أيضا صفحة ٣٧٧ .



شكل ٩٠ — السلطان حسين ميرزا بايقرا فى وليمة . تصويرة من مخطوط من بستان سعدى بدار الكتب المصرية من عمل بهزاد . هراة سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) .

ولقد بقيت تقاليد المدرسة التيمورية التى عرفها عهد بايسنقر مستمرة فى عصر السلطان حسين بايقرا بقليل من التعديل إلى جانب الأسلوب الجديد الذى طوره عباقرة الفنانين فى هذا العصر . ويتضح هذا الأسلوب المحافظ فى مخطوط مزوق من ديوان السلطان حسين ميرزا بايقرا كتب فى سنة ٨٩٠هـ (١٤٨٥م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس .(١)

(١) Blochet, Musulman Painting, Pls. XCVI , XCVII ; A. U. Pope, A Servey of Persian Art, III, p. 1856.

وتمثل تصاوير هذا الديوان البيئة الراقية فى هراة التى سمت حساوذوقا والتى أغرمت بكل غال ثمين : ذلك أن تصميم التصاوير يدل على ذوق راق ، كما أن التكوين يشهد برقة الإحساس .

ومع ذلك فإن التصاوير مملوءة بالأشكال الاصطلاحية القديمة سواء فى صور المناظر الطبيعية أو فى رسوم المناظر الداخلية وذلك على الرغم من ظهور أثر الأسلوب الشخصى .

غير أن الطابع الشخصى يتجلى بنسبة أكبر فى مخطوط مزوق من هفت بيكر (الصور الشخصية السبع) لنظامى بمتحف المتروبوليتان فى نيويورك(١) يمكن أن ينسب إلى هراة فى عصر السلطان حسين ميرزا بايقرا .

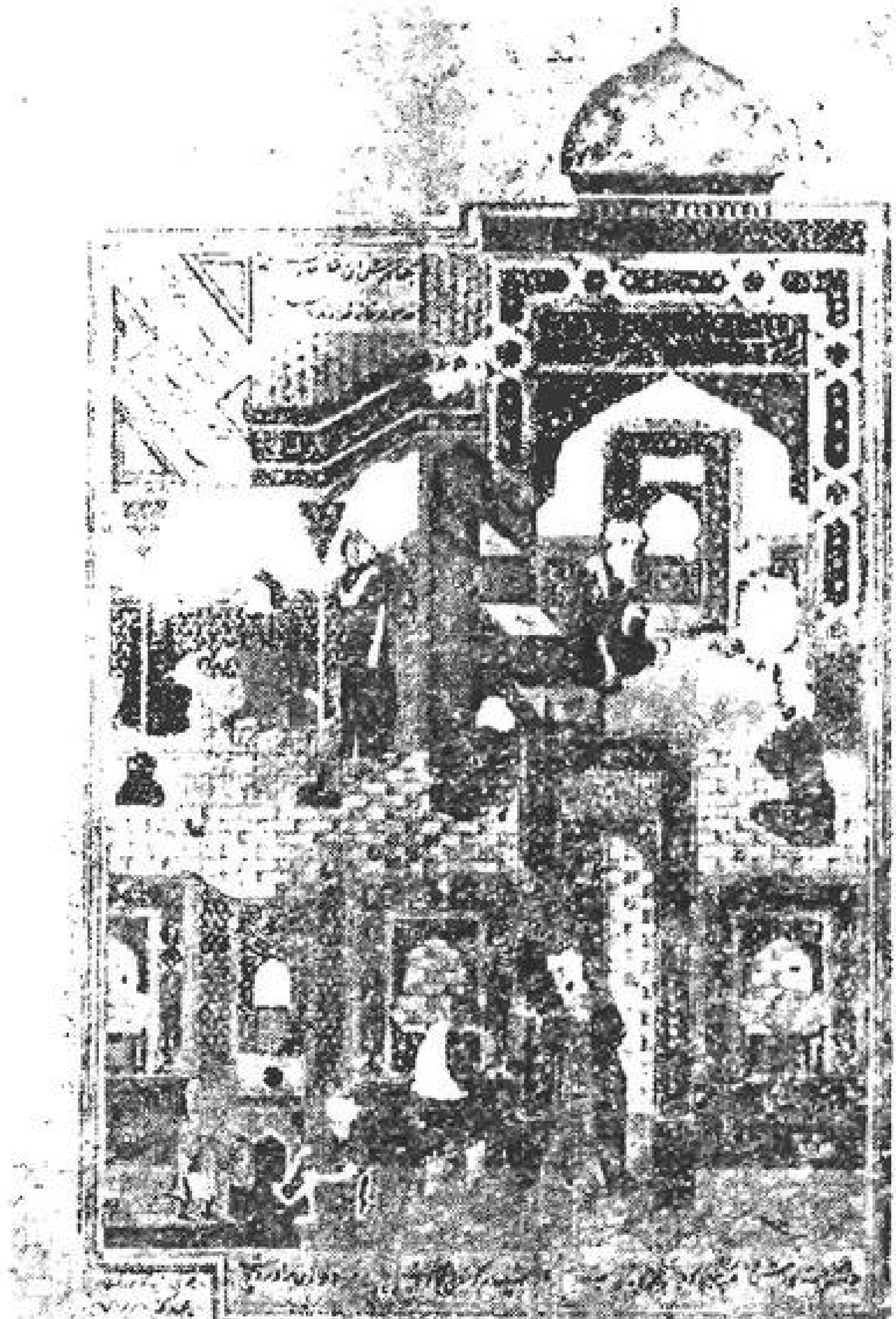
ويتمثل هذا الأسلوب الشخصى فى تصويرة جميلة لبهرام جور يصطاد . وتمتاز هذه التصويرة بقوة التعبير ، وبالمهارة فى توزيع الأشخاص فى منظر طبيعى صخرى يحده فى أحد الجوانب صف من الأشجار الجميلة . كما يتضح هنا محاولة التمييز بين السحنات ، وتنويع الحركات . ومما يلفت النظر رسم بعض أفراد فى مقدمة التصويرة يختفى أسفل أجسامهم وراء بعض الصخور .

ومن الملاحظ أن المصور رسم موسيقيا على ظهر حصان فى وضعة مواجهة . ولقد سبقت الإشارة إلى أن اصطحاب الموسيقى فى رحلات الصيد عادة ترجع إلى تقاليد قديمة فى إيران . ذلك أن المنحوتات الصخرية البارزة فى القبوة الكبرى

---

(١) Th. W. Arnold and A. Grohmann, The Islamic Book, pl, 51 ; A. Sakisian, La Miniature Persane p. 73, Fig. 87 ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1857 ; Dimand, in Metropolitan Museum Studies, I. (1929), pp. 224 -- 8, Figs. 14. 15.

فى طاق بستان التى تمثل خسرو الثانى فى بعض رحلات صيده تشتمل على رسوم تمثل فرقاً موسيقية تصحب العاهل العظيم فى صيده (١) .



شكل ٩٦ — بعض مشاهد فى مسجد . صورة من مخطوط من بستان سعدى بدار الكتب المصرية من عمل بهزاد . هراة سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) .

(١) A. U. pope, A Survey of Persian Art, IV, pl. 160

وقد عرفت هراة في أواخر القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر نمطا من التصوير يتميز بخصائص معينة وإن كان يدخل ضمن المدرسة التيمورية . ويتمثل هذا الأسلوب في مخطوط مزوق من داستانى جمال وجلال لمحمد آصفى محفوظ في مكتبة الجامعة في ابسالا Uppsala [١] . وقد كتب هذه المنظومة الخطاط سلطان على[٢] في سنة ٩٠٨ هـ (١٥٠٢ م) في هراة مقر السلطنة . والمخطوط مكتوب بالخط التعليق ، وهو مزخرف بزخرفة غنية ، ويضم ٣٤ تصويرة تحمل اثنتان منها تاريخ سنة ٩٠٩هـ (١٥٠٣ م) في حين يؤرخ الباقي بسنة ٩١٠ هـ (١٥٠٤ م) .

ومن تصاوير هذا المخطوط تصويرة تمثل وصول جلال ودليله إلى القبة الفيروزية[٣] . وقد جاء في المنظومة أن هذه القبة تعلوها حلية من الكهرمان عليها طائر ذهبي يتحرك ، فإذا غرد خرج من منقاره زئبق يتحول إلى لآلئ تملأ الحديقة ، وعلى كل لؤلؤة قد كتب اسم جمال .

ويرى في أعلى مدخل القبة كتابة نسخية جميلة تقرأ «السلطان العادل» بالإضافة إلى سنة ٩١٠ هـ (١٥٠٤ م) . وإلى جانب القبة يقف جلال وهو على ظهر جواده وخلفه دليله بعد أن اخترقا غابة متكاثفة الأشجار .

ومن الملاحظ أن النباتات المختلفة مرسومة هنا بطريقة زخرفية محورة ، ويغلب عليها التهذيب والتشذيب ، ومن ثم فهي تناسب القبة الأنيقة التي تكسوها

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, No. 119, pl. LXXXII ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, I I, p. 1857, V, pl. 884.

(٢) ربما كان هذا الخطاط هو الخطاط المشهور سلطان على المشهدى ولو أن التوقيع لا يشتمل على هذه النسبة .

(٣) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. LXXXII ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 884.

زخارف هندسية ونباتيه دقيقة لاسيما الزخرفة العربية المورقة المتداخلة (الأرابسك) التي تزين القبة نفسها . ومما يلفت النظر في التصويرة اختراق أشجار السرو الطويلة المشوقة للإطار العلوى ، وكذلك الطريقة الإجمالية التي رسم بها قطع السحاب .

أما الرسوم الآدمية فقد رسمت بشيء من التحرر يميزها عن الرسوم الآدمية في المدرسة التيمورية القديمة ، كما أنها كبيرة نسبياً ، ولكنها تتناسب مع العناصر الطبيعية الأخرى . ومما يستدعي الانتباه في هذه التصويرة وفي غيرها من تصاوير المخطوط بروز عصا قصيرة حمراء على العمامة تشبه إلى حد ما العصا التي ظهرت في عمائم الرسوم الآدمية في التصاوير الصفوية فيما بعد .

ولا شك أن المصور قد لجأ إلى الأسلوب الدقيق المتأنق ليعبر عن الطابع الخيالى الذى تتضمنه القصة .

غير أن هذا الطابع الخيالى يتجلى بشكل أوضح في تصويرة أخرى في المخطوط نفسه تمثل «جلال» عند الجنيات اللاتى كان يسألهن عن الطريق إلى «جمال» (١) .

ويشاهد في هذه التصويرة الجنيات يقمن احتفالا في منظر طبيعي خيالى تناسب هيئة الجنيات أنفسهن وموضوع التصويرة أيضاً .

وفضلا عن تميز هذه التصويرة بالخصائص المختلفة التي شاهدناها في التصويرة السابقة يلاحظ أن المصور قد وفق هنا في رسم مجموعات الجنيات بأجنحتها ، وفي توزيعها توزيعا متسقا ، وفي الربط بينها بحيث وفر للتصويرة وحدة متكاملة .

---

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. LXXXII B.



شكل ٩٢ — دراويش يتحادثون في مسجد — صورة من مخطوط من بستان سعدي بدار الكتب المصرية من عمل بهزاد في هراة سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م).

ولقد ساعد هذا المخطوط المؤرخ على نسبة عدد من المخطوطات المزوقة إلى هراة نظراً لاتفاقها معه في الأسلوب . ومن هذه المخطوطات مخطوط من نظامى في المكتبة البودلية في أوكسفورد تم نسخه في سنة ٩٠٦ هـ (١٥٠٠ م) . ويضم هذا المخطوط تصويرتين إحداهما تمثل جد رستم والثانية تصور موضوعاً غريباً يمثل المسيح وكلباً ميتاً . وعلى الرغم من جمود الرسوم الآدمية في المخطوط

وصف التعبير فإن الثياب قد لونت بألوان جميلة تشهد برقى الذوق والخبرة بتنسيق الألوان ، كما أن التصـــويرة نجدها فى المؤخرة مجموعات من النباتات الجميلة الرائعة[١] .

ومن التصاوير التى تنتمى إلى هذا الأسلوب أيضا تصاوير فى مخطوطة من ديوان الأمير خسرو دهلوى كان من قبل فى مجموعة جينيت Cenniette. وتمتاز هذه التصاوير بتناسق الألوان ، وبتوزيعها توزيعا منظما ، وبحسن الملاءمة بين الكتابة والصورة[٢] .

وتتضح هذه الخصائص فى تصويرة بالمخطوط تمثل ظهور المحبوبة على السطح[٣] . ويشاهد فى هذه التصويرة ، جلال يقفان إلى جوار بيت تطل من سطحه فتاة . ويوجد فوق مدخل البيت عبارة مكتوبة بالخط النسخ الجميل وتقرأ : « السلطان الأعظم خاقان[٤] المعظم » .

وتشبه هذه التصويرة تصويرة جلال يصل إلى القبة الفيروزية[٥] من حيث كبر حجم الرسوم الآدمية بالنسبة إلى العمائر ، وطريقة زخرفة العمائر

---

(١) Arnold, Painting in Islam, Oxford, 1928, p. 102, pl. XXVIII ; A. U. pope, A Survey of Persian Art, p. 1857.

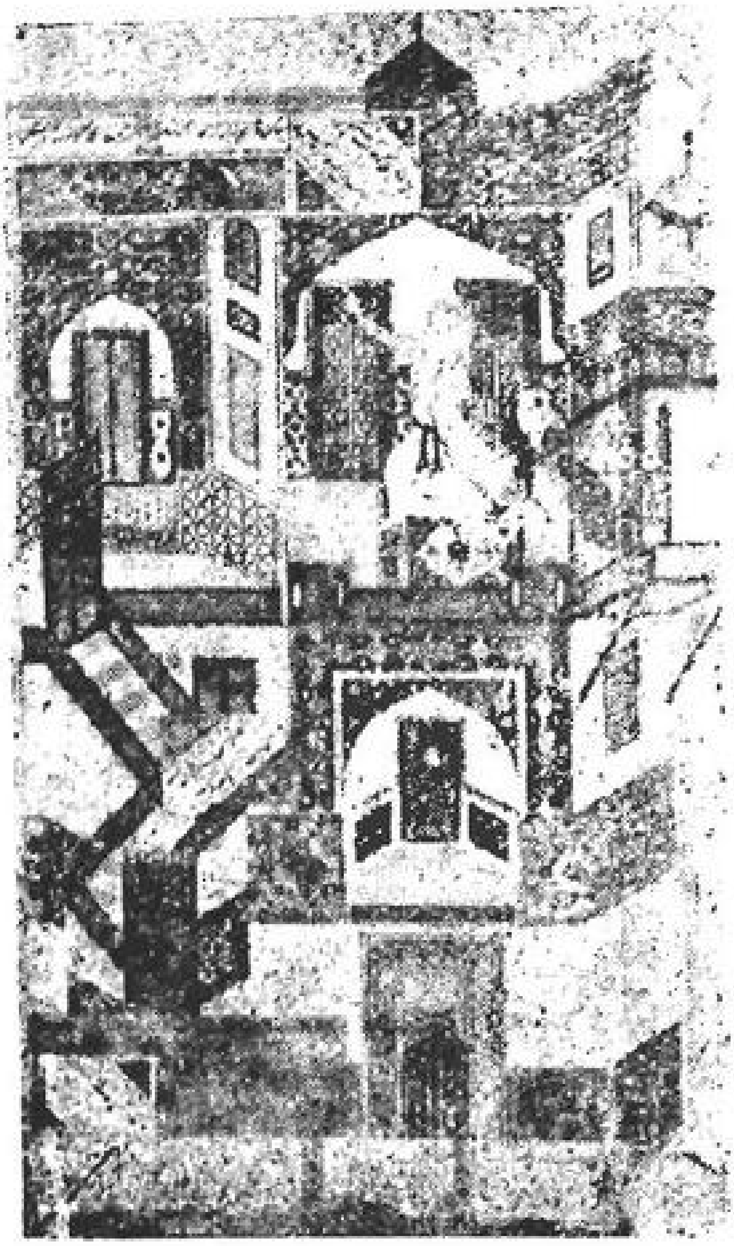
(٢) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1857

(٣) المرجع نفسه جزء ٥ لوحة ٨٨٣ ب .

(٤) لقب « خاقان » تعريب لقب « قاآن » التركى الذى كان يطلق على ملوك من تسموا بالأتراك فى القرنين السادس والسابع بعد الميلاد . وأصل اللقب « قان قان » أى « قان القان » أو « قان القانات » . وقد دخل هذا اللقب فى الإسلام : فأطلق على رؤساء الترك من المسلمين . واستمر هذا اللقب يطلق على خانات تركستان وينقش على نقودهم . وفى عصر ملوك المغول صار يطلق على رئيس الأسرة المغولية ثم استعمل بعد ذلك للمغول فى إيران والتيمورية . انظر حسن الباشا : الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار صفحة ٢٧١ — ٢٧٢ .

(٥) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 884

بالزخارف الهندسية والنباتية والزخرفة العربية المورقة (الأرابسك) والكتابات النسخية الجميلة



شكل ٩٣ — يوسف يفر من زليخا . تصويرة من مخطوط من بستان سعدى بدار الكتب المصرية من عمل بهزاد . هراة سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) .

ومما يسترعى الانتباه أن المصور قد حاول هنا التعبير عن المنظور — ولكن بطريقة قاصرة — وذلك فى رسم البلاطات أمام المدخل . كما أنه حاول التوفيق بين رسم النبات وبين الأشخاص : إذ يلاحظ أن رأسى الرجلين يحف بهما بعض

الأغصان من الجانبين . وعلى الرغم من جمود الأوجه من التعبير فإن الحركات والرسوم بصفة عامة معبرة .



شكل ٩٤ — الراعى ودارا ملك الفرس ، تصويرة من مخطوط من بستان سعدى بدار الكتب المصرية من عمل بهزاد . هراة سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م)

غير أن عصر السلطان حسين ميرزا بايقرا لا ترجع أهميته فقط إلى التصاوير السابقة الذكر التى تعتبر استمرارا — مع قليل من التعديل — لأسلوب هراة فى النصف الأول من القرن الخامس عشر ، ولكن ترجع أهميته بحق إلى

الفنانيين العظام الذين استطاعوا من جهة أن يصلوا بعبقريتهم بالمدرسة التيمورية إلى ذروة الكمال ، ومن جهة أخرى أن يبتدعوا أساليب ذاتية يمكن أن تعتبر بداية للتطور التالى .

واقد ذكرت المصادر الأدبية أسماء عدد من مصورى هراة فى عهد السلطان حين ميرزا بايقرا ؛ غير أنه من المتعذر التوفيق بين معظم هذه الأسماء وبين الإنتاج الذى وصلنا من هذا العصر .

ومن أقدم هؤلاء الفنانين الذين وردت أسماؤهم مصور يعتبر أكثر التصاقا بالأسلوب العام للمدرسة التيمورية هو روح الله ميرك الخراسانى .

وينسب إلى هذا المصور تصويرتان مضافتان — كصدر مزدوج — إلى مخطوط من خمسة نظامى بالمتحف البريطانى[1] . وقد كتب هذا المخطوط فى سنة ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ — ١٤٩٥ م) من أجل ميرزا أحمد على براس أحد أمراء السلطان حسين بايقرا[2] .

ويوجد فى أسفل هامش التصويرة اليسرى من هذا الصدر عبارة تقرأ : « عمل ميرك خراسانى » . وليس من شك فى أن هذه العبارة تشير إلى روح الله ميرك الخطاط والمصور الذى تكلمت عنه بعض المؤلفات الأدبية الإيرانية ، والذى ذكرت أنه توفى فى سنة ٩١٣ هـ (١٥٠٨م)[3] .

---

(١) رقم Or 6810

(٢) Martin -- Arnold, The Nizami MS. illuminated by Bihzad, Mirak and Qasim Ali, Vienna 1926 ; A. Sakisian, La Miniature Persane, PP 74 -- 5 ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, 1857, V, pl. 882

(٣) Arnold, Mirza Muhammad Haidar, Bulletin of the School of Oriental Studies, V (1930), 673 ; Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pp. 92, 190 ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1858.

وتمثل التصويرتان أميرا فى مجلس طرب فى الهواء الطلق يقدم إليه خطاب .

وتتصل هاتان التصويرتان بالأسلوب التيمورى العام من حيث الأشكال المحورة وجمود الأوضاع ، والحركات التمثيلية ، وفقدان التعبير . ومن الملاحظ أن شجيرة الورد فى التصويرة قريبة الشبه من شجيرات الورد فى التصويرة التى تمثل مقابلة هماى لهمايون فى حديقة القصر الملكى فى بكين المحفوظة فى متحف الفنون الزخرفية فى باريس [شكل ٧٥] ، غير أن شجيرة ميرك أقرب إلى الطبيعة ، وأقل تحويرا وزخرفة ، وأشد تمشيا مع التصويرة .

وتشتمل هاتان التصويرتان -- من جهة أخرى — على بعض مظاهر يمكن اعتبارها ممثلة — إلى حد ما — لأسلوب شخصى : ذلك أن توزيع العناصر يدل على روح ابتكار تتجلى مثلا فى وضع السجادة التى يجلس عليها الأمير فى مقدمة التصويرة : أى ملتصقة بالإطار الأسفل ، خلافا للمعتاد حيث تسكون إلى مافوق ذلك . كما يغلب على خطة التلوين استخدام اللون الذهبى الذى يستخدم كأرضية صالحة لأن توزع عليها سائر الألوان الكثيرة ذات الدرجات المختلفة التى تلون الثياب والنبات والأزهار وغيرها . أما أسلوب رسم الأشجار إلى اليمين وإلى اليسار فتدل على قوة ملاحظة لطبيعة اجتمعت إلى قدرة كبيرة على التخيل .

وبالإضافة إلى ذلك يتجلى فى الصورة ميل إلى التنويع والتلاعب : فمثلا يلاحظ أن الشجرة اليسرى يمتد أعلاها إلى ما بعد الإطار العلوى ، فى حين تبدو الشجرة اليمنى كأن أعلاها يختفى تحت هذا الإطار نفسه . كما ينوع المصور فى حركات الأشخاص وملامحهم وأعمالهم .

ومن الملاحظ أن الخصائص التى تشتمل عليها هذه الصوره — مثل تدرج الألوان ، والميل نحو الطبيعة ، وحب التنويع ، وإظهار المهارة — تعتبر من مظاهر المدرسة التيمورية فى المراحل المتأخرة فى هراة .

وليس من السهل إدراج ميرك ضمن المصورين ذوى الأساليب الذاتية المميزة الذين بدأ ظهورهم منذ عصر السلطان حسين ميرزا بايقرا . غير أن أهميته ترجع إلى أن بعض المصادر قد ذكرت أنه كان أستاذا لبهزاد أعظم المصورين الإيرانيين قاطبة .

وإذا كان بهزاد [شكل ٩٠ — ٩٤] يمثل بفنه ذروة التطور التى وصلت إليها المدرسة التيمورية فإنه من جهة أخرى يعتبر فاتحة لعصر جديد فى التصوير الإيرانى يتميز أساسا بوضوح الطابع الذاتى فى الإنتاج الفنى .

المراجع

المخطـــوطات

ابن بختيشوع : منافع الحيوان .

١ — مخطوط فارسى فى مجموعة مورجان فى نيويورك The Pierpont Morgan Library . نسخ فى مراغة للسلطان غازان خان ، فيما بين سنتى ٦٩٤ هـ و ٦٩٩ هـ .

٢ — مخطوط فارسى فى الاسكوريال بأسبانيا . نسخه على بن محمد بن الدريهم الموصلى فى سنة ١٣٥٤ م .

ابن طولون : ذخائر القصر فى تراجم العصر .

ابن فضل الله العمرى : دمعة الباكى . توجد فى مجموعة شستر بيتى الورقة الأخيرة من مخطوط نسخ فى دمشق فى سنة ٧٤٥ هـ (١٣٤٥ م) .

ابن الخلطة : العزيزى المحلى .

ابن المقفع : كليلة ودمنة .

١ — مخطوط فى المكتبة الأهلية فى باريس (arabe 3465) .

٢ — مخطوط آخر فى المكتبة نفسها (arabe 3467) .

٣ — مخطوط فى المكتبة البودلية فى أوكسفورد (Pococke 400) نسخ فى سنة ١٣٥٤ م .

٤ — ورقات من نسخة فارسية فى مجموعة دموت .

٥ — مخطوط فى المكتبة الأهلية فى باريس (Ancien fonds persan 377)

٦ — تصاوير فى مرقعة الشاه طهماسب فى مكتبة الجامعة فى استانبول .

٧ — مخطوط فى مكتبة ميونخ

٨ — مخطوط فى مكتبة قصر جلستان بطهران .

٩ — مخطوط فى مكتبة طوبقابوسراى فى استانبول . نسخ فى هراة فى سنة ١٤٣٠ م .

أبو الفرج الإصفهانى : الأغانى .

١ — ثلاثة عشر جزءا من مخطوط كان يتألف من عشرين جزءا : أربعة منها فى دار الكتب المصرية (٥٧٩ أدب) وتسعة فى المكتبة الأهلية فى استانبول (رقم ١٥٦٦) . نسخه محمد بن أبى طالب البدرى فى سنة ٦١٤ هـ (١٢١٧ — ١٢١٨ م) .

٢ — مخطوط فى برلين . نسخ فى سنة ١٢٣٠ م .

٣ — مخطوط فارسى .

أحمد بن حسن بن الأحنف : كتاب البيطرة .

مخطوط بدار الكتب المصرية ، نسخه على بن حسن بن هبة الله فى بغداد فى آخر رمضان سنة ٦٠٥ هـ (آخر مارس سنة ١٢٠٩ م) .

أحمد جلائر : ديوان السلطان أحمد جلائر .

مخطوط فى متحف فرير فى واشنطون The Freer Gallery of Art . نسخ فى حوالى سنة ٨٠٥ هـ (١٤٠٢م) .

ألعاب الفروسية .

مخطوط فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

إنجيل طفولة سيدنا المسيح .

مخطوط عربى كتبه طبيب مسيحى فى ماردين ببلاد الجزيرة سنة ١٢٩٩م .

إنجيلى (مخطوط) Evangelist . مخطوط فى فلورنسا .

البشائر الأربع . مخطوط فى المتحف القبطى . نسخ فى سنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ م) .

بهمن نامه

تؤلف جزءاً من مخطوط فى المتحف البريطانى (Or. 2780) . نسخه محمد ابن سعيد سنة ٨٠٠ هـ (١٣٩٧ م) .

بياض ورياض .

مخطوط بمكتبة الفاتيكان .

البيرونى (أبو الريحان محمد بن أحمد) : الآثار الباقية عن القرون الخالية .

١ — مخطوط عربى فى مكتبة جامعة ادنبرا (Ar. Ms. 161) نسخه ابن القطبى فى سنة ٧٠٨ هـ (١٣٠٧ م) .

٢ — مخطوط بالمكتبة الأهلية فى باريس (arabe 1489) .

الجاحظ : كتاب الحيوان .

جزء من مخطوط فى المكتبة الأمبروزيه بمدينة ميلانو .

جالينوس : كتاب الترياق .

١ — مخطوط عربى فى المكتبة الأهلية فى باريس باسم « جوامع المقالة الأولى من كتاب جالينوس فى المعجونات التى ذكر فيها معجون الدرياق خاصة بتفسير يحيى النحوى الإسكندرانى » (arabe 2964) نسخه محمد بن عبد الواحد بن أبى الحسن بن أحمد فى ربيع الأول سنة ٥٩٥ هـ (١١٩٩ م) .

٢ — مخطوط عربى بالمكتبة الأهلية فى ڤيينا .

الجزرى (ابن الرزاز) : الحيل الجامع بين العلم والعمل .

١ — مخطوط فى طوبقابوسراى فى استانبول (رقم ٣٤٧٢) نسخه محمد بن يوسف بن عثمان فى سنة ٦٥٢ هـ (١٢٥٤) .

٢ — مخطوط جزء منه فى مجموعة كيفور كيان بالولايات المتحدة ، وجزء آخر فى متحف فرير للفن فى واشنطون . نسخ فى سنة ٧١٥ هـ (١٣١٥ م) .

٣ — مخطوط جزء منه فى مكتبة أياصوفيا فى استانبول ، وجزء آخر فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطون ، وأجزاء أخرى موزعة بين المتاحف والمجموعات الفنية فى أوربا وأمريكا . نسخه فى القاهرة محمد بن أحمد فى شهر صفر سنة ٧٥٥ ﻫ (١٣٥٤ م) لأمير تركى فى خدمة السلطان الصالح صلاح الدين أحد سلاطين المماليك البرجية فى مصر .

٤ — مخطوط فى جامعة أوكسفورد (Oxford Gravely Automata Ms27) نسخ فى القاهرة سنة ١٤٨٦ م .

الجوينى (علاء الدين عطا ملك) : جهان جشا .

مخطوط فى المكتبة الأهلية فى باريس (Supp. persan 206) . نسخه أبو إسحق ابن أحمد الصوفى سنة ٨٤١ ﻫ (١٤٣٨ م) .

حسين ميرزا بايقرا : ديوان السلطان حسين ميرزا بايقرا .

مخطوط فى المكتبة الأهلية فى باريس . نسخ فى سنة ٨٩٠ ﻫ (١٤٨٥م) .

الحريرى (أبو محمد القاسم بن على) : مقامات الحريرى .

١ — مخطوط فى المكتبة الأهلية فى باريس (arabe 6094) . نسخ فى سنة ٦١٩ﻫ (١٢٢٢ — ١٢٢٣ م) .

٢ — مخطوط ثان فى المكتبة نفسها (arabe 5847) . نسخه يحيى بن محمود الواسطى فى سنة ٦٣٤ ﻫ (١٢٣٧ م) .

٣ — مخطوط ثالث فى المكتبة نفسها (arabe 3929) .

٤ — مخطوط فى المتحف البريطانى (Or. 1200) . يظهر من تاريخه السادس عشر من ذى الحجة سنة ستمائه .

٥ — مخطوط ثان فى المتحف نفسه (Add. 7293) . نسخ فى أول ربيع الآخر سنة ٧٢٣ ﻫ (١٩ أبريل سنة ١٣٢٣ م)

٦ — مخطوط ثالث فى المتحف نفسه (Add.22114) .

٧ — مخطوط رابع فى المتحف نفسه (or. 9718) .

٨ — مخطوط فى المكتبة الأهلية فى فيينا (رقم A. F. 9) نسخه أبو الفضل ابن أبى إسحق فى رجب سنة ٧٣٤ هـ (١٣٣٤ م) .

٩ — مخطوط فى المكتبة البودلية فى أوكسفورد (Marsh 458) . نسخ فى سنة ٧٣٨ هـ (١٣٣٧ م) .

١٠ — مخطوط فى المتحف الآسيوى بمدينة لينينجراد .

خسرو (ديوان الأمير خسرو من دلهى) مخطوط كان فى مجموعة جينيت (Jeuniette) .

خواجو كرمانى (كمال الدين أبو العطا محمد بن على) : خمسة خواجو كرمانى .

١ — مخطوط يشتمل على ثلاث منظومات بالمتحف البريطانى . نسخه فى بغداد الخطاط مير على التبريزى سنة ٧٩٨ هـ (١٣٩٦م) . على إحدى تصاويره توقيع جنيد نقاش السلطانى .

٢ — مخطوط فى مجموعة فيفير (M. H. vever) فى باريس . نسخ فى سنة ٨٤١ هـ (١٤٣٨ م) .

٣ — تصويرة من مخطوط فى متحف الفنون الزخرفية فى باريس .

ديسقوريدس : كتاب الحشائش أو خواص العقاقير أو خواص الأشجار .

١ — مخطوط عربى جزء منه فى مكتبة طوبقابوسراى فى استانبول ، وأجزاء أخرى فى متاحف ومجموعات فنية أخرى . نسخه عبد الله بن الفضل سنة ٦٢١ هـ (١٢٢٤ م) .

٢ — مخطوط فى ضريح الإمام الرضا بمدينة مشهد . كتب مقدمته مهران ابن منصور بن مهران .

٣ — مخطوط جزء منه فى المكتبة الأهلية فى باريس .

الرازى : مفيد الخاص .

مخطوط فى ضريح الإمام الرضا بمدينة مشهد .

الرسائل وأعمال الرسل .

مخطوط فى المتحف القبطى . جاء فى آخره « اهتم به أبو شاكر ابن الراهب كتبه غبريال الراهب فى طوبه سنة ٩٦٦ للشهداء الموافق ٦٤٩ هـ (١٢٥٠ م) .

رشيد الدين : جامع التواريخ .

١ — مخطوط عربى جزء منه فى مكتبة جامعة ادنبرا . نسخ فى سنة ٧٠٧ هـ (١٣٠٦ م) وجزء آخر فى الجمعية الآسيوية الملكية فى لندن نسخ فى سنة ٧١٤ هـ (١٣١٤ م) .

٢ — مخطوط فارسى فى طوبقا بوسراى فى استانبول نسخ الجزء الأول منه فى سنة ٧١٧ هـ (١٣١٧ م) (رقم ١٨٦٣) أما الجزء الثانى فكان يحتوى على اسم شاهرخ (رقم ٢٤٧٥) .

٣ — مخطوط كبير عرض فى فيلا دلفيا سنة ١٩٢٦ م ، وعرض بعض تصاويره فى معرض الفن الإيرانى فى لندن سنة ١٩٣٠ م ويقال إنه كان مؤرخا بسنة ١٣١٨ م .

٤ — مخطوط فى المكتبة الأهلية فى باريس (Supp. Persan 1113) .

٥ — مخطوط بعض تصاويره موزعة بين مجموعة كيفوركيان واميل طباغ Emile Tabbagh وكايسكيان .

سعدى الشيرازى : البستان.

مخطوط في دار الكتب المصرية نسخ في سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) . به ست تصاوير من عمل بهزاد .

سعدى الشيرازى : الجلستان.

مخطوط في مجموعة شستربيتى . نسخه جعفر بايسنقرى فى هراة فى سنة ٨٣٠ هـ (١٤٢٦) للأمير بايسنقر .

السمرقندى : جهار مقاله.

مخطوط في متحف الأوقاف في استانبول (رقم ١٤٥٤) . نسخ لبايسنقر فى سنة ٨٣٥ هـ (١٤٣١ م) .

شعر (نماذج من الشعر الفارسى).

مخطوط في متحف الفن التركى والإسلامى فى استانبول . نسخ فى سنة ٨٠١ هـ (١٣٩٩ م) .

شعر (نماذج من الشعر الفارسى).

مخطوط في القسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين . نسخه محمود ابن مرتضى الحسينى فى سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م) فى شيراز لمكتبة الأمير بايسنقر .

شعر ونثر (نماذج من الشعر والنثر الفارسى).

مخطوط في مجموعة جلبنكيان . نسخه محمود بن مرتضى الحسينى فى سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م) لإسكندر سلطان ابن شاه رخ .

صدقة ابن أبى القاسم الشيرازى : كتابى سمكى عيار.

مخطوط في المكتبة البودلية فى أوكسفورد .

الصوفي (أبو الحسين عبد الرحمن بن عمر الصوفي) : مجموعات النجوم وصور الكواكب الثابتة .

١ — مخطوط في مكتبة طوبقابوسراى في استانبول . نسخ في سنة ٥٢٦ هـ (١١٣٠ — ١١٣١ م) .

٢ — مخطوط في مكتبة Fatih Kütuphanesi في استانبول . نسخ في سنة ٥٣٠ هـ (١١٣٤ ١١٣٥ م) .

٣ — مخطوط في مكتبة الفاتيكان . نسخ في مراكش سنة ٦٢١ هـ (١٢٢٤ م) .

٤ — مخطوط في المكتبة الأهلية في باريس . نسخ في سمرقند لألغ بيك ابن شاه رخ .

٥ — مخطوط في متحف المترو بوليتان في نيويورك .

الطبري : تاريخ الأمم والملوك .

١ — مخطوط فارسي في مجموعة شستربيتي . نسخه بديع الزمان في سنة ٨٧٤ هـ (١٤٦٩ م) .

٢ — مخطوط فارسي جزء منه في متحف فرير للفن في واشنطون ، وجزء آخر في مجموعة كيفوركيان .

الفردوسي (أبو القاسم) : الشهنامة .

١ — مخطوط في مكتبة طوبقا بوسراى في استانبول . نسخه الحسن بن علي بن الحسين البهمني في سنة ٧٣١ هـ (١٣٣٠ — ١٣٣١ م) .

٢ — مخطوط في ليننجراد . نسخ في سنة ١٣٣٣ م .

٣ — مخطوط عرض جزء منه للبيع فى باريس فى سنة ١٩٣١ م . نسخ فى سنة ٧٤١ هـ (١٣٤٠ — ١٣٤١ م) . وفيما يلى قائمة بالتصاوير المعروفة منه :

(ا) ١٠ تصاوير فى مجموعة شستربيتى .

(ب) تصويرة فى مجموعة نازار — أغا فى باريس H. Nazare-Aga .

(حـ) تصويرة فى مجموعة كالكيان فى باريس D. Kelekian .

(د) تصويرة فى مجموعة شارل جييه Charles gillet, Lyons .

(هـ) تصويرة فى جامعة ماك جيل فى مونتريال Mc Gill University, Montreal .

(و) تصويرة فى مجموعة ڤيڤير فى باريس M.H. Vever .

٤ — مخطوط فى مكتبة طوبقا بوسراى فى استانبول . نسخ فى شيراز فى سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧٠ — ١٣٧١ م) .

٥ — مخطوط فى دار الكتب المصرية . نسخه لطف الله بن يحيى فى سنة ٧٩٦ هـ (١٣٩٣ م) .

٦ — مخطوط موزع بين المتحف البريطانى ومجموعة شستربيتى . نسخه محمد بن سعيد سنة ٨٠٠ هـ (١٣٩٧ م) .

٧ — مخطوط فى المكتبة البودلية فى اوكسفورد (Ouseley Add. 176)، نسخ فى شيراز لابراهيم سلطان ابن شاه رخ فيما بين سنتى ١٤٢٦ م و ١٤٣٦م .

٨ — مخطوط فى متحف قصر جلستان بطهران . نسخه فى هراة جعفر بايسنقرى فى الخامس من جمادى الأولى سنة ٨٣٣ هـ (٣١ يناير سنة ١٤٣٠ م) لمكتبة بايسنقر بن شاه رخ .

٩ — مخطوط فى دار الكتب المصرية (٥٩ تاريخ فارسى) نسخه محمد السمرقندى ٨٤٤ هـ (١٤٠٤ م) .

١٠ — مخطوط فى متحف قصر جلستان بطهران . نسخ فى سنة ١٤٤٣ م.

١١ — مخطوط شمبى نسخ فى سنة ١٤٤٥ م .

١٢ — مخطوط فى الجمعية الآسيوية الملكية فى لندن (Ms. No 239) نسخ لمحمد جوكى بن شاه رخ الذى توفى فى هراة فى سنة ١٤٤٥ م .

١٣ — مخطوط فى المكتبة البودليه فى اوكسفورد . نسخ لشاه رخ وتم نسخه بعد وفاته فى سنة ١٤٤٧ — ١٤٤٨ م .

١٤ — مخطوط جزء منه فى مجموعة شستر بيتى ، نسخ سنة ١٤٨٠ م .

١٥ — مخطوط فى المتحف البريطانى (Add. 18188) . نسخه غياث الدين بن بايزيد الصراف فى سنة ٨٩١ هـ (١٤٨٦ م) .

١٦ — مخطوط جزء منه فى مجموعة شستر بيتى فى لندن ، وجزء آخر فى مجموعة اجيت غوز Ajit Ghose ، وورقة واحدة فى متحف المترو بوليتان فى نيويورك .

١٧ — مخطوط جزء منه فى متحف فرير فى واشنطون The Freer Gallery of Art .

١٨ — مخطوط ورقة منه فى متحف المترو بوليتان .

١٩ — مخطوط فى نيويورك وكان من قبل فى مجموعة شولتس Schulz .

٢٠ — مخطوط موزع بين المجموعات الفنية والمتاحف وكان من قبل فى مجموعة ديموت ويعرف باسم مخطوط ديموت .

٢١ — مخطوط جزء منه فى مكتبة سراى فى استانبول .

٢٢ — مخطوط فى المكتبة البودلية فى اوكسفورد .

٢٣ — مخطوط اثنتا عشرة تصويرة منه فى متحف المترو بوليتان فى نيويورك .

٢٤ — مخطوط فى المكتبة الأهلية فى باريس (Supp. persan 1280) نسخ بعد سنة ٨٣٠ هـ (١٤٢٦ م) .

٢٥ — مخطوط جزء منه كان فى مجموعة شولتس Schulz ، وتصويرة منه فى مجموعة كيركور ميناسيان .

٢٦ — مخطوط تصويرة منه بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٦٥٨١)

٢٧ — مخطوط تصويرة منه بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (١٤٣٩٩) .

القزوينى : عجائب المخلوقات .

١ — مخطوط فى ميونيخ . كتبه طبيب من دمشق يدعى محمد بن محمد ابن على .

٢ — مخطوط جزء منه فى مجموعة السيدة زره هومان فى برلين .

٣ — مخطوط فارسى فى المكتبة الأهلية فى باريس (Supp. persan 332) نسخ فى سنة ٧٩٠ هـ (١٣٨٨ م) .

كاياتى تاريخية (أو مجموعة تاريخية) مخطوط فى طوبقا بوسراى .

الكوكبانى (شهاب الدين أحمد بن على الحيمى) : حدائق النمام فى الكلام على ما يتعلق بالحمام مخطوط .

المحار : ديوان الحار .

مخطوط فى مكتبة البلدية بالإسكندرية .

محمد آصفى : دامستانى جمال وجلال .

مخطوط فى مكتبة الجامعة الملكية فى ابسالا . نسخه سلطان على مشهدى فى هراة فى سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) .

معراجنامه (أو كتاب الأنبياء) .

مخطوط فى المكتبة الأهلية فى باريس (Supp. turk 390) . نسخه الخطاط ملك بخشى لشاه رخ فى هراة فى سنة ٨٤٠ هـ (١٤٣٦ م) .

معزى (ديوان معزى) .

مخطوط فى مكتب الهند India Office ، نسخ فى سنة ١٣١٤ م .

مؤنس الأحرار .

مخطوط فى متحف المترو بوليتان فى نيويورك ، نسخ فى رمضان سنة ٧٤١ هـ (فبراير ١٣٤١ م) .

نظامى : خمسة نظامى .

١ — مخطوط يشتمل على بعض قصائد بالمتحف البريطانى (Add. 27261) نسخه الخطاطان محمد وناصر لإسكندر سلطان حاكم شيراز فى سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م) .

٢ — مخطوط يحمل نصاً يقرر أنه كان يشتمل على ختم شاهرخ (٨١٧ — ٨٣٨ هـ ، ١٤١٤ — ١٤٣٤ م) .

٣ — مخطوط فى ليننجراد . نسخ لشاهرخ فى سنة ١٤٣١ م .

٤ — مخطوط تصويرة منه بمتحف المترو بوليتان ، مؤرخة بسنة ٨٥١ هـ (١٤٤٧ — ١٤٤٨ م) .

٥ — مخطوط يشتمل على خمسة نظامى والأمير خسرو فى مجموعة شستربيتى وكان من قبل فى مجموعة شولتس Schulz . نسخه درويش الأصفهانى فى سنة ٨٦٨ هـ (١٤٦٣ م)

٦ — مخطوط بالمتحف البريطانى (Or. 6810) ، نسخ لميرزا أحمد على فارسى برلس أحد أمراء السلطان حسين ميرزا بايقرا فى سنة ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ — ١٤٩٥ م) ، يشتمل على أسماء المصورين ميرك وعبد الرزاق وبهزاد وقاسم على ، وعلى تعليقات بخط جهانجير وشاهجهان فضلا عن ختم شاهجهان نفسه .

٧ — مخطوط فى المكتبة البودلية فى أوكسفورد ، نسخ فى سنة ٩٠٦ هـ (١٥٠٠ م)

٨ — مخطوط فى مجموعة كارتييه M.L.Cartier فى باريس .

٩ — مخطوط من المنظومة الخامسة « هفت بيكر — الصور السبع »
فى متحف المترو بوليتان .

١٠ — مخطوط من منظومة خسرو وشيرين فى متحف فرير فى واشنطون
نسخه فى تبريز على بن حسن السلطانى .

نعت الحيوان .

مخطوط فى المتحف البريطانى (Or. 2784) .

المطبوعات العربية

ابن حمديس : ديوان ابن حمديس .

ابن حوقل : المسالك والممالك .

ابن الشحنة : الدر المنتخب فى تاريخ مملكة حلب .

: نهر الذهب فى تاريخ حلب .

ابن فضل الله العمرى : التعريف بالمصطلح الشريف .

ابن المقفع : كليلة ودمنة .

بن النديم : الفهرست .

ابن هشام : سيرة ابن هشام .

أحمد تيمور : التصوير عند العرب ، إخراج الدكتور زكى محمد حسن .

الأزرقى : أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار .

الاصطخرى : مسالك الممالك .

السيد محمد رشيد رضا : تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده .

إنجيل يوحنا .

البخارى : صحيح البخارى .

البدرى : نزهة الأنام فى محاسن الشام .

البلاذرى : فتوح البلدان .

التنوخى : الفرج بعد الشدة .

جرجى زيدان : تاريخ التمدن الإسلامى .

جمال محرز (الدكتور) : الرسوم الجدارية الإسلامية فى البرطل بالحمراء .

حسن الباشا (الدكتور) : أبو زيد السروجى بين الأدب والفن ، المجلة العدد ١٧ .

: تاريخ الفن فى العراق القديم .

حسن الباشا (الدكتور): التصوير العربى فى عصر الفاطميين . المجلة العدد ٣٥ .
: التصوير العربى فى عصر المماليك . المجلة العدد ٣٨ .
: صور المناظر الطبيعية فى قبة الصخرة بالقدس والمسجد الأموى بدمشق . المجلة العدد ٣٠ .
دائرة المعارف الإسلامية .
ديماند : الفنون الإسلامية ، ترجمة الأستاذ أحمد عيسى .
زكى محمد حسن (الدكتور) : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية .
: تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى . مجلة كلية الآداب، ديسمبر سنة ١٩٥١ .
: التصوير فى الإسلام عند الفرس .
: السيرة فى الفن الإسلامى . المقتطف مايو سنة ١٩٤٠ .
: صورة فقهاء يتجادلون . مجلة الثقافة العدد ٨ .
: الصين وفنون الإسلام .
: الفن الإسلامى فى مصر .
: فنون الإسلام .
: الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى .
: كنوز الفاطميين .
: مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى . سومر المجلد ١١ الجزء ١ .
: من الكنوز الفنية فى مصر ، بستان سعدى فى دار الكتب المصرية . مجلة الثقافة العدد ٥٥ .
سبط ابن الجوزى : مرآة الزمان .
عبد العزيز جاويش : حكم التصوير فى الإسلام . الهداية السنة الثالثة .

عبد الوهاب عزام (الدكتور) : المدخل إلى الشاهنامة .

علاء الدين الغزولى : مطالع البدور فى منازل السرور .

الغزالى : إحياء علوم الدين .

فتح البارى بشرح صحيح البخارى .

الفردوسى (أبو القاسم) : الشاهنامه ، ترجمة الفتح بن على البندارى ، و إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام .

محمد كرد على : خطط الشام .

محمد مصطفى (الدكتور) : الوحدة فى الفن الإسلامى — دليل المعرض الدورى الثانى .

مرقس سميكة : فهارس المخطوطات القبطية والعربية .

المقدسى : أحسن التقاسيم .

المقرى : نفح الطيب .

المقريزى : الخطط .

النووى : شرح النووى على صحيح مسلم .

النويرى : نهاية الأرب

المطبوعات الأوروبية

Aga-Oglu (Mehmet), On a Manuscript by al-Jazari. Parnassus, III, No. 7, p. 27-28. 1931.

................., Some unknown Muhammadan Illustrated Manuscripts in the Library of the Topkapu Sarayi Müzesi at Istanbul. Orientalische Literaturzeitung, XXXIV, cols. 329-332. 1931.

................., A note on the Manuscript of Manafi al-Hayawan in the Library of Mr. J. P. Morgan. Parnassus, V, No. 3, p. 19-20.

................., Preliminary Notes on some Persian illustrated MSS in the Topkapu Sarayi Müzesi. Part I. Ars Islamica, I. p. 183-199. 1934.

................., An illustrated page from the Demotte Shah-Name. Bull. Detroit Institute of Arts, XV, p. 1-2. 1935.

................., The Landscape Miniatures of an Anthology Manuscript of the year 1398 A. D. Ars Islamica, III, p. 77-98. 1936.

................., The Khusrau wa Shirin Manuscript in the Freer Gallery. Ars Islamica, IV, "Notes", p. 479-481. 1937.

Anet (Claude) Dr. F. R. Martin and Oriental Painting. "Le Traité des Automates". Burlington Magazine. XXIII, p. 49-50. 1913.

................., The "Manafi-i-Heiwan". Burlington Magazine, XXIII, p. 224-231; 261. 1913.

The Animal Lore of the Past. Natural History, December 1958, Vol. LXVII, No. 10. p. 558-567.

Arnold (T.W.), Survivals of Sasanian & Manichaean Art in Persian Painting. Clarendon Press. Oxford, 1924.

................., Painting in Islam : a Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture. Clarendon Press, Oxford, 1928.

..........., The Old and New Testaments in Muslim Religious Art. Oxford University Press, 1932.

..............., Painting and the Art of the Book. Book Painting. A. The Origins, in Pope (A.U.), Survey of Persian Art, III, p. 1809-1819. 1939.

..............., Painting and the Art of the Book. Book Painting. E. The Influence of Poetry and Theology on Painting, in Pope (A.U.). Survey of Persian Art, III, p. 1904-1910. 1939.

Arnold (Sir Thomas W.) and Grohmann (Adolf), The Islamic Book. A Contribution to its Art and History. Pegasus Press Paris, 1929.

Auboyer (J.), L'Influence chinoise sur le paysage dans la peinture de l'Orient. Revue des Arts Asiatique IX, 1935.

Barmaki (D.), Excavations at Khirbet el Mefjer. Quarterly of the Department of Antiquities, Government of Palestine, X, 1942.

Barrett (D.) Islamic Metalwork in the British Museum.

..............., Persian Painting of the Fourteenth Century.

Behzad (H. Taherzade), Painting and the Art of the Book, Book Painting. H. The Preparation of the Miniaturist's. Materials, in Pope (A.U.), Survey of Persian Art, III, p. 1921-1927. 1939.

Beer (Arthur), The Astronomical Significance of the Zodiac of Qusayr' Amra, in Creswell (K.A.C.), Early Muslim Architectur, I, p. 297-303.

Berchem (Marg. Van), The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of Great Mosque at Damascus, in Creswell (K.A.C.), Early Muslim Architecture, I.

Berchem (Marg. Van) & Clozot (Et.), Mosaïques chretiennes.

Binyon (Laurence), The Poems of Nizami. The Studio, London. 1928.

.................., Painting and the Art of the Book. Book Painting. F. The Qualities of Beauty in Persian Painting, in Pope (A.U.), Survey of Persian Art, III, p. 1901-1917. 1939.

Binyon (Laurence), Wilkinson (J.V.S.) and Gray (Basil), Persian Miniature Painting. Oxford. 1933.

Blochet (E.). Peintures des Manuscrits arabes, Persans et turks de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1910.

.................., Les Peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1914-1920.

.... Les enluminures des Manuscrits orientaux —— tures, arabes, persans —— de la Bibliothèque National. Paris, 1926.

.................., Musulman Painting, XIIth — XVIIth century. Translated from the French by Cicely M. Binyon, with an Introduction by Sir E. Denison Ross. London, 1929.

Brian(Doris).A Reconstruction of the Meniature Cycle in the Demotte Shah Namah. Ars Islamica, VI, p. 97-112. 1939

Buchthal (Hugo). The Painting of the Syrian Jacobites and its relation to Byzantine and Islamic Art. Syria, XX, p. 136-150. 1939.

.... "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts. Ars Islamica VII, p. 125-133. 1940.

.................., Three Illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum. Burlington Magazine. LXXVII, p. 144-152.1940.

.................., Early Islamic Miniatures from Baghdad. Journal of the Walters Art Gallery, V, p. 18-39. 1942.

Buchthal (Hugo), Kurz (Otto) and Ettinghausen (Richard). Supplementary Notes to K. Holter's Check List of Islamic Illuminated Manuscripts before A.D. 1350. Ars Islamica, VII, p. 147-164. 1940.

Butler, Ancient Architecture in Syria. Publications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904—1905 and 1909.

Chabot, Choix d'inscriptions de Palmyre.

Combe (E.), Sauvaget (J.) et Wiet (G), Repertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe.

Coomaraswamy (Ananda K.). Early Arabic and Persian Paintings. Mainly Recent Acquisitions. Museum of Fine Arts, Boston. Bulletin, XXI, p. 49-53, 1923.

........, The Treatise of al-Jazari on Automata Leaves from a manuscript of the kitab fi Maarifat al-hiyal al Handasiya in the Museum of Fine Arts, Boston, and elsewhere. Boston 1924.

Creswell (K.A.C.), A Bibliography of Painting in Islam. Art Islamique, I. p. 1-100. 1953.

Day (Florence E.). Mesopotamian Manuscripts of Dioscorides. Bull. Metropolitan Museum of Art, 1950.

Diez, Die Elemente der persischen Landschaftsmalerei und ihre Gestaltung, in Strzygowski, Kunde, Wesen, Entwicklung, p. 2-22. 1922.

Dimand (M.S.), Dated specimens of Mohammedan Art in the Metropolitan Museum of Art. Part II, Metropolitan Museum Studies, I, p. 208-232. 1929.

........., A Handbook of Mohammadan Art. Second edition. Revised and enlarged. New York, 1944.

Eastman (Alvan C.) Landscape in Persian Miniatures. Parnassus, IX, Jan., p. 24-25, 1937.

Edinbrugh. Catalogue of the Arabic and Persian Moisnuscripts in Edinbrugh University Library.

Enani (A.), Beurteilung der Bilderfrage im Islam nach der Ansicht eines Muslim. Mitteilungen des Seminars für Orientalishe Sprachen zu Berlin, Abt. II (Westasiatische Studien) XXII, p. 1-40, 1919.

Encyclopeadia of Islam.

Ethé (H.), Catalogue of Persian . . . Manuscripts in the Bodleian Library. 2 vols, 1889, 1930.

Ettinghausen (R.), Bihzad. Art. in the Encyclopaedia of Islam.

............., Painting in the Fatimid Period : A Reconstruction. Ars Islamica, IX, p. 112-124. 1942.

Farès (Bishr), Une miniature religieuse de l'école arabe de Bagdad. Son climat, sa structure et ses motifs, sa relation avec l'iconographie chrétienne d'Orient. Institut français d'Archéologie orientale, Le Caire, 1948.

............., Distinction des deux tendances syrienne et iranienne dans la miniature de l'école de Bagdad. Actes du XXI[e] Congrès Internat des Orientalistes . . . Paris, 1948. 1949

..............., L'Art Sacré chez un primitif Musulman. Bull. de l'Institut d'Egypte, XXXVI, p. 619-659.

............., Le Livre de la Thériaque.

Fehmi (Edhem) and Stchoukine (Ivan), Les Manuscrits orientaux illustrés de la Bibliothèque de l'Université de Stamboul. Paris, 1933.

Frimmel, Zum Funde von El Fayum (Zeitbschrift fur Kunst. und Antiquitätensammler. Leipzig, 1885.)

Glidden (Harold W.), A note on the Automata of al-Djazari. Ars Islamica, III, "Notes", p. 115-116. 1936.

Glück (Heinrich) and Diez (Ernst). Die Kunst des Islam. Propyläen-Verlag, Berlin. 1925.

Gray (Basil), Persian Painting. Benn, London, 1930.

................, Die "Kalila we Dimna" der Universität Istanbul. Pantheon. XII, p. 280-282. 1933.

................, A Fatimid drawing. British Museum Quarterly, XII, p. 91—96. 1938.

................, Fourteenth-Century Illustrations of the Kalila and Dimnah. Ars Islamica. VII, p. 134—140. 1940.

Hauser (W). Ueber des Kitab al-Hijal, das Werk über den sinnreichen Anordnungen.

Hauser (W) and Wilkinson (Charles k.). The Museum's Excavations at Nishapur. Bull. Metropolitan Museum of Art, XXXVII, p. 83—119. 1942.

Herzfeld (Ernst). Die Malereien von Samarra. Berlin 1927.

................, Tor von Asien.

Hitti. History of the Arabs. Fourth Edition. London 1946.

................, History of Syria.

Hollis (Howard). Page from an Automata Manuscript. Bull. Cleveland Museum of Art, XXXIII, p. 85—87. 1946.

Holter (Kurt). Die frühmamlukische Miniaturenmalerei. Die graphischen Künste, neue Folge, II, p. 1—14. 1937.

................, Die Galen-Handschrift und die Makamen des Hariri der Wiener Nationalbibliothek. Jahrbuch der Kusthistorischen Sammlungen in Wien, n. F., XI, p. 1—48. 1937.

................, Die islamischen Miniaturhandschriften vor 1350. Zentralblatt für Bibliothekswesen, LIV, p. 1—34. 1937.

................, Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de Vienne. Deuxième partie : Section des Manuscrits orientaux, in Bull. de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures, XX, p, 85—150. Paris 1937.

Iran : Persian Miniatures. Imperial Library, Published by the New York Graphic Society by arrangement with Unesco.

Jackson (A.V. Williams), Persia Past and Present.

Jackson (A.V. Williams) and Yohannan (Abraham), A Catalogue of the Collection of Persian Manuscripts, including also some Turkish and Arabic presented to the Metropolitan Museum of Art, New York, by Alexander Smith Cochran. New York 1914.

Janssen and Savignac, Les Châteaux arabes de Qeseir Amra, Haraneh et Tuba. 2 volumes. Paris 1922.

Karabacek (Joseph von), Eine arabische Bilderhandschrift des XIV. Jahrhunderts. Mitth. des k. k. österr Mus. für Kunst und Industrie. III, p. 261—263. 1870.

Kevorkian. The H. Kevorkian Collection of Oriental Art (Part II). Persian Illuminated and Illustrated Classic Manuscript Books and Miniature Painings. The Anderson Galleries. New York, 1927.

Kühnel (Ernst), Miniaturmalerei im islamichen Orient. Berlin 1922.

................, Painting and the Art of the Book. Book Painting. C. History of Miniature Painting and Drawing, in Pope (A.U.), Survey of Persian Art, III. p. 1829—1897. 1939

Laurie (A. P.), Painting and the Art of the Book. Book Painting. G. The Pigments and Medium, in Pope (A.U.), Survey of Persian Art, III, p. 1918—1920. 1939.

Leicht (H.), History of the World's Art.

Löfgren (Oscar) and Lamm (Carl Johan), Ambrosian Fragments of an illuminated manuscript containing the Zoology of al-Gahiz. Uppsala. 1946.

Lorey (Eustache de). La peinture musulmane: L'Ecole de Bagdad. Gazette des Beaux-Arts, 6e. période, X, p. 1—13. 1933.

................, Le Bestiaire de l'Escurial. Gazette des Beaux—Arts. 6e pér., t. XIV, 228—238. 1935.

................, L'Ecole de Tabriz. L'Islam aux prises avec la Chine. Revue des Arts asiatiques. IX. p. 27—39. 1935.

——————, Le Miroir de Bagdad. L'Illustration. Noël. 1938.

Mahmoud (Hasan El Basha), The Umayyad Desert Palaces. The Islamic Review, July 1951. London 1951.

Martin, (F. R.), The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th. to the 18th century. 2 volumes. Quaritch. London 1912.

Martin (F. R.) and Arnold (Sir Thomas R.), The Nizami MS. illuminated by Bihzad, Mirak and Qasim Ali, written 1495 for Sultan Ali Mirza Barlas. Ruler of Samarqand. in the British Museum (Or. 6810). Vienna 1926.

Mayer (L. A.), Zum Titelblatt der Automata Miniaturen. Orientalische Literaturzeitung, XXXV, cols. 165—166. 1932.

Migeon, (Gaston), Manuel d'art musulman. 2e édit. Paris. 1927.

Millet. Les Peintures de la Synagogue de Doura-Europos 245—256 après J. C.

Monneret de Villard (Ugo), Painting and the Art of the Book. Book Painting. B. The Relations of Manichaean Art to Iranian Art, III, p. 1820—1828. 1939

——————, Le Pitture Musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo. Roma 1950.

Musil (Alois), Kusejr amra und andere Schlösser östlich von Moab. Sitzungsber. der philos.—hist. Classe der K. Akademie der Wissenschaften, CXLIV. Abh. VII. Wien 1901.

——————, Kusejr Amra. Folio. 2 volums.

Neuse (W.), Kunst der Alten Christen.

Nykl (A.R.), Historia de los Amores de Bayad y Riyad.

Paris. Bibliothèque Nationale. Les Arts de l'Iran, l'Ancienne Perse & Bagdad. Paris, 1938.

Pavlovsky (Alexis A.), Décoration des plafonds de la Chapelle Palatine à Palerme. Byzantinische Zeitschrift, II, p. 361—412. 1893.

Pinder — Wilson (R. H.). Persian Painting of the Fifteenth Century.

Pope (Arthur Upham) A Survey of Persian Art. 1939.

Rice (D. S.). A Miniature in an Autograph of Shihab al-din Ibn Fadlallah al-Umari. Bull. School of Oriental Studies, XIII, p. 856—867. 1951.

..............., The Aghani Miniatures and Religious Painting in Islam. Burlington Magazine, XCV, April 1953, p. 128—134. 1953.

Riefstahl (Rudolf M.). The date and provenance of the Automata Miniatures. The Art Bulletin, XI, p. 206—214. 1929.

Robinson (W.). Unpublished Painting from a XVth Century "Book of the Kings". Apollo Miscellany. p. 17 — 23. London 1951.

Ruska (J.). Qazwinistudien. Der Islam, IV, 1913.

Sakisian (Arménag). La Miniature persane du XIIe au XVIIe siècle. Paris and Bruxelles, 1929.

Samborr (A.). Les Fresques de Boscoreale.

Saxl (Fritz), The Zodiac of Qusar Amra, in Creswell (K.A.C.). Early Muslim Architecture, I, p. 289—295. 1932.

Schlumberger (Daniel). Deux fresques omeyyades. Syria, XXV, p. 86—102. 1946.

Schroeder (Eric), Ahmed Musa and Shams al-Din : a review of fourteenth century painting. Ars Islamica, VI. p. 113—142. 1939.

..............., Persian Miniatures in the Fogg Museum of Art. Cambridge, 1942.

..............., Die persisch-Islamische Miniaturmalerei. Ein Beitrage zur Kunstgeschichte. 2 volumes. Leipzig 1914.

Strzygowski (Josef), Amra und seine Malereien. Zeitschr. für bildende Kunst, neue Folge, XVIII, p. 213—218. 1907.

..............., Die Landschaft in der nordischen Kunst. Leipzig 1922.

Thompson (Henry Yates). Illustrations from one hundred manuscripts in the Library of Henry Yates Thompson. London 1912.

Upton (Joseph), A Manuscript of «The Book of the Fixed Stars» by Abd ar-Rahman as-Sufi. Metropolitan Museum Studies, IV. p. 179—197. 1933

Valentiner (W. R.), The Front Plane Relief in Medieval Art. The Art Quarterly, II, p. 155—177. Detroit Institute of Arts. 1939.

Wiet (Gaston), Exposition d'Art persan, Société des Amis de l'Art, janvier —février 1935. 2 volumes. Le Caire, 1935.

.... Un dessin du XIe siècle. Bulletin de l'Institut d'Egypte, XIX, p. 223—227. 1936—1937.

.... Les Miniatures de la Collection de Son Excellence Chérif Sabry Pacha. Société des Amis de l'Art. Le Caire. 1943.

————— , Miniatures persanes, turques et indiennes. Collection de Son Excellence Chérif Sabry Pacha. Institut français d'Archéologie orientale, Le Caire, 1943.

.... , Une peinture du XIIe siècle. Bull. de l'Institut d'Egypte, XXVI, p. 109—118. 1944.

Wilkinson (J.V.S.), The Shâh-Nâmah of Firdausi, the Book of the Persian Kings. Oxford 1931.

.... , The Shah. Namah. Some famous illustrated manuscripts. The Near East and India, XLIII, Firdausi Supplement. Oct. 18, p. 16—17. 1934.

Wittek (Paul), Datum und Herkunft der Automaten-Miniaturen. Der Islam, XIX, p. 177—178. 1931.

Zetterstéen (K.V.) and Lamm (C. J.), Mohammad Asafi The Story of Jamâl and Jalal. Uppsala, 1948.

فهرس الاعلام

(أ)

(ت)

(ج)

(ح)

(ز)

(س)

(غ)

(ف)

(ق)

(ك)

(ل)

(م)

(ن)

فهرس الأشكال

شكل (١١) صفحة (١٣٦) أبو زيد السروجي في مسجد بمدينة برقعيد ، تصويرة في مخطوط من مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية في باريس (arabe 5847) ، سنة ٦٣٤ هـ (١٢٣٧م).

شكل (١٢) صفحة (١٣٩) أبو زيد السروجي في هيئة حجام ، تصويرة توضح المقامة السابعة والأربعين من مخطوط من مقامات الحريري بالمتحف الآسيوي في لينينجراد .

شكل (١٣) صفحة (١٤٥) تصويرة في مخطوط من كتاب كليلة ودمنة بالمكتبة الأهلية في باريس (arabe 3465) . حوالي سنة ١٢٠٥ م .

شكل (١٤) صفحة (١٤٧) غرة الكتاب في مخطوط من كتاب الترياق بالمكتبة الأهلية في باريس (arabe 2964) سنة ٥٩٥ هـ (١١٩٩ م) .

شكل (١٥) صفحة (١٥١) تصويرة في مخطوط من كتاب الترياق لجالينوس بالمكتبة الأهلية في ڤينا . بداية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) .

شكل (١٦) صفحة (١٥٧) غرة الكتاب في الجزء الرابع من مخطوط كتاب الأغاني بدار الكتب المصرية بالقاهرة سنة ٦١٤هـ (١٢١٧م)

شكل (١٧) صفحة (١٦٧) أصدقاء أبي زيد السروجي يعودونه أثناء مرضه ، وقد وقف ابنه عند رأسه ؛ من المقامة التاسعة عشرة من مخطوط لمقامات الحريري بتاريخ سنة ٧٣٥ هـ (١٣٣٤م) ؛ محفوظ بالمكتبة الأهلية في ڤينا (رقم A.F. 9) .

شكل (١٨) صفحة (١٦٩) أبو زيد السروجي يتطفل على نخبة جمعها مجلس طرب . تصويرة توضح المقامة الرابعة والعشرين من مخطوط من مقامات الحريري بالمكتبة البودلية في أوكسفورد بانجلترا رقم (Marsh 485) سنة ٧٣٨هـ (١٣٣٧م) .

شكل (١٩) صفحة (١٧١) أبو زيد السروجي يهم بارتحال الناقة التي أهداها له مضيفه ، والتسلل أثناء الليل تصويرة توضح المقامة الرابعة والأربعين من مخطوط من مقامات الحريري

بالمكتبـــة البودلية فى أكسفورد بانجلترا (رقم Marsh 458) سنة ٧٣٨ هـ (١٢٢٧ م) .

شكل (٢٠) صفحة (١٧٥) الساعة ذات الطواويس . تصويرة بمتحف اللوفر فى باريس من مخطوط من كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل للجزرى . القاهرة سنة ٧٥٥ هـ (١٣٥٤ م) .

شكل (٢١) صفحة (١٧٨) فارسان يتبارزان بالعصى . تصويرة من مخطوط فى ألعاب الفروسية بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . ينسب إلى مصر أو سورية فى حوالى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) .

شكل (٢٢) صفحة (١٧٩) رجلان يتبارزان بالعصى . تصويرة من مخطوط فى ألعاب الفروسية بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . ينسب إلى مصر أو سورية فى حوالى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر بعد الميلاد) .

شكل (٢٣) صفحة (١٨١) بياض يتسلم من النسوة خطاب رياض ، تصويرة من مخطوط من قصة « بياض ورياض » فى مكتبة الفاتيكان (رقم ٣٦٨ عربى) ، الأندلس فى حوالى القرن الرابع عشر بعد الميلاد .

شكل (٢٤) صفحة (١٨٧) « شمس » تستمع إلى الحديث بين « شمات » والجنيات تصويرة من مخطوط من « كتاب سمك عيار » بالمكتبة البودلية فى أوكسفورد ، حوالى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) .

شكل (٢٥) صفحة (١٨٨) الأسد والذئب والغراب وابن آوى يثبون على الجمل وينهشونه ، تصويرة من مخطوط فارسى من كتاب كليلة ودمنة بمتحف ورشستر الفنى فى نيويورك ، حوالى النصف الأول من القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) .

شكل (٢٦) صفحة (١٩٢) بهرام جور يعاقب أزاده لاستصغارها من شأنه ، تصويرة من مخطوطة من الشاهنامه بمكتبة طوبقا

بوسراى فى اسطنبول نسخها الحسن بن على بن الحسين البهمنى فى سنة ٧٣١ هـ (١٣٣٠/١٣٣١م).

شكل (٢٧) صفحة (١٩٦) زال يعرض براعته وفروسيته فى حضرة منوچهر. تصويرة من مخطوطة من الشاهنامه فى متحف فرير فى واشنطون حوالى النصف الأول من القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى).

شكل (٢٨) صفحة (١٩٧) رستم يأسر خاقان الصين تصويرة من مخطوطة للشاهنامه فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطون. حوالى النصف الأول من القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى).

شكل (٢٩) صفحة (١٩٨) كتايون بنت قيصر الروم تختار جشتاسب بعلاً لها. تصويرة من مخطوطة للشاهنامه انتقلت من مجموعة شولتس إلى إحدى المجموعات الفنية فى نيويورك. حوالى النصف الأول من القرن الرابع عشر بعد الميلاد.

شكل (٣٠) صفحة (٢٠٢) دبان أحدهما يقف على رجليه الخلفيتين، تصويرة من مخطوط فارسى من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع فى مكتبة مورجان فى نيويورك. سنة ٦٩٧ هـ أو ٦٩٩هـ (١٢٩٧ أو ١٢٩٩ م).

شكل (٣١) صفحة (٢٠٣) هجين ذو شعر طويل، تصويرة من مخطوط فارسى من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع فى مكتبة مورجان فى نيويورك سنة ٦٩٧ أو ٦٩٩ هـ (١٢٩٧ أو ١١٩٩م).

شكل (٣٢) صفحة (٢٠٤) زرافة، تصويرة من مخطوط فارسى من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع فى مكتبة مورجان فى نيويورك سنة ٦٩٧ أو ٦٩٩ هـ (١٢٩٧ أو ١٢٩٩ م)

شكل (٣٣) صفحة (٢٠٥) النبى (ص) يخطب خطبة الوداع، تصويرة من مخطوط عربى من كتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيرونى فى مكتبة جامعة ادنبرا سنة ٧٠٧هـ (١٣٠٧م).

شكل (٣٥) صفحة (٢١٢) كلاب الصيد مع حارسها ، تصويرة من مخطوط فارسى من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع فى مكتبة مورجان فى نيويورك ، سنة ٦٩٧ أو ٦٩٩ هـ (١٢٩٧م أو ١٢٩٩) .

شكل (٣٦) صفحة (٢١٤) عجب الطاووس ، تصويرة من مخطوط فارسى من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع فى مكتبة مورجان فى نيويورك ، سنة ٦٩٧ أو ٦٩٩ هـ (١٢٩٧ أو ١٢٩٩ م) .

شكل (٣٧) صفحة (٢١٥) ذكر وأنثى من الظباء ، تصويرة من مخطوط فارسى من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع فى مكتبة مورجان فى نيويورك ، سنة ٦٩٧ أو ٦٩٩ هـ (١١٩٧ أو ١٢٦٩ م) .

شكل (٣٨) صفحة (٢١٦) جرذان يتعاونان فى سرقة البيض . تصويرة من مخطوط فارسى من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع فى مكتبة مورجان فى نيويورك ، سنة ٦٩٧ أو ٦٩٩ هـ (١٢٩٧ أو ١٢٩٩ م) .

شكل (٣٩) صفحة (٢١٧) ماعز جبلى يقفز على رأسه ، تصويرة من مخطوط فارسى من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع فى مكتبة مورجان فى نيويورك ، سنة ٦٩٧ أو ٦٩٩ هـ (١٢٩٧ أو ١٢٩٩ م) .

شكل (٤٠) صفحة (٢٢٢) البشارة ، تصويرة من مخطوط عربى من كتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيرونى بمكتبة جامعة ادنبرا (رقم Ar. MS. 161) ، سنة ٧٠٧ هـ (١٣٠٧م) .

شكل (٤١) صفحة (٢٢٣) عين الدولة يعرض الخلعة التى أرسلها الخليفة إليه ، تصويرة فى مخطوط من كتاب جامع التواريخ للوزير رشيد الدين فى مكتبة جامعة ادنبرا ، الرشيدية بالقرب من تبريز سنة ٧٠٧ هـ (١٣٠٦ م) .

شكل (٥٧) صفحة (١٩٧) خسرو أمام قصر شيرين تصويرة من مخطوط من منظومة خسرو وشيرين لنظامى فى متحف فرير فى واشنطون ، تبريز فى حوالى الربع الأول من القرن التاسع الهجرى (حوالى الربع الأول من القرن الخامس عشر الميلادى)

شكل (٥٨) صفحة (٣٠٠) خسرو يكتشف شيرين ، تصـــويرة من مخطوط من منظومة خسرو وشيرين لنظامى فى متحف فرير فى واشنطون ، تبريز فى حوالى الربع الأول من القرن التاسع الهجرى (حوالى الربع الأول من القرن الخامس عشر الميلادى) .

شكل (٥٩) صفحة (٣٠٢) شيرين تزور فرهاد أثناء عمله ، تصويرة من مخطوطة من منظومة خسرو وشيرين لنظامى فى متحف فرير فى واشنطون ، تبريز فى حوالى الربع الأول من القرن التاسع الهجرى (حوالى الربع الأول من القرن الخامس عشر الميلادى) .

شكل (٦٠) صفحة (٣٠٤) منظر صيد ، تصويرة من مخطوطة من منظومة خسرو وشيرين لنظامى فى متحف فرير فى واشنطون . تبريز فى حوالى الربع الأول من القرن التاسع الهجرى (حوالى الربع الأول من القرن الخامس عشر الميلادى).

شكل (٦١) صفحة (٣٠٧) شابور يقدم فرهاد إلى شيرين ، تصويرة من مخطوطة من منظومة خسرو وشيرين لنظامى فى متحف فرير فى واشنطون ، تبريز فى حوالى الربع الأول من القرن التاسع الهجرى (حوالى الربع الأول من القرن الخامس عشر الميلادى) .

شكل (٦٢) صفحة (٣١٢) مهاجمة رستم لبلاد الروم ، تصويرة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم السجل ١٦٥٨١) .

شكل (٦٣) صفحة (٣١٣) كيو يقطع رقبة سياوخش ، تصوير بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم السجل ١٤٣٦٩).

شكل (٦٤) صفحة (٣١٨) سوادبة تراود سياوخش ابن زوجها كيكاوس ، تصويرة من مخطوطة من الشاهنامه بدار الكتب المصرية بالقاهرة ، شيراز سنة ٧٩٦ هـ (١٣٩٣م).

شكل (٦٥) صفحة (٣٢٣) منظر طبيعى ، تصويرة من مخطوط يشتمل على مجموعة من الأشعار الفارسية بمتحف الفن التركى والإسلامى باستانبول ، شيراز سنة ٨٠١ هـ (١٣٩٩م).

شكل (٦٦) صفحة (٣٢٦) بهرام جور والصور السبع ، تصويرة من مخطوط يشتمل على نماذج من الشعر والنثر فى مجموعة جلبنكيان ، شيراز سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠م)

شكل (٦٧) صفحة (٣٢٨) المجنون على قبر ليلى ، تصويرة من مخطوط يشتمل على نماذج من الشعر والنثر فى مجموعة جلبنكيان ، شيراز سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م).

شكل (٦٨) صفحة (٣٣٩) الإسكندر وعرائس البحر ، تصويرة من مخطوط من خمسة نظامى فى مجموعة كارتييه فى باريس M.L. Cartier ، حوالى أوائل القرن التاسع الهجرى (حوالى أوائل القرن الخامس عشر الميلادى)

شكل (٦٩) صفحة (٣٤١) الحرب بين برويز وبهرام جوبين ، تصويرة من مخطوط يشتمل على مجموعة نماذج من إنتاج بعض شعراء الفرس فى القسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين ، شيراز سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م).

شكل (٧٠) صفحة (٣٤٥) رستم يرفع أفراسياب من فوق سرج فرسه بيد واحدة ، تصويرة من مخطوطة من الشاهنامه بالمكتبة البودلية فى أوكسفورد (Ouseley Add.176) شيراز فيما بين سنتى ١٤٣٦ و ١٤٣٦ م.

شكل (٩١) صفحة (٤٤٠) بعض مشاهد فى مسجد ، تصويرة من مخطوط من بستان
سعدى بدار الكتب المصرية من عمل بهزاد ، هراة
سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) .

شكل (٩٢) صفحة (٤٤٣) فقهاء يتجادلون فى مسجد ، تصويرة من مخطوط من
بستان سعدى بدار الكتب المصرية من عمل بهزاد .
هراة سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) .

شكل (٩٣) صفحة (٤٤٥) يوسف يفر من زليخا ، تصويرة من مخطوط من بستان
سعدى بدار الكتب المصرية من عمل بهزاد ، هراة
سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) .

شكل (٩٤) صفحة (٤٤٦) الراعى ودارا ملك الفرس ، تصويرة من مخطوط من
بستان سعدى بدار الكتب المصرية من عمل بهزاد ،
هراة سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) .

فهرس الموضوعات

صفحة

أبحاث أخرى للمؤلف

أولا : المؤلفات

(١) تاريخ الفن في عصر الإنسان الأول (القاهرة سنة ١٩٥٤ م).

(٢) تاريخ الفن في العراق القديم (القاهرة سنة ١٩٥٦ م).

(٣) الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار (القاهرة سنة ١٩٥٧ م).

ثانيا : ترجمة

(٤) مدخل إلى علم الآثار (القاهرة سنة ١٩٥٦م) ترجمة وتقديم وتعليق لكتاب :
Sir Leonard Woolley, Digging up the Past.

ثالثا : المقالات والبحوث

(٥) The Minbar in the Great Mosque of Qayrawan. the Islamic Review, England, vol. XXXVIII, No.10, October 1950.

(٦) The Umayyad Desert Palaces. The Islamic Review, England, vol. XXXIX, No. 7, July 1951.

(٧) A Tenth — Century Fountain — Pen. The Bulletin, Issued by the Egyptian Education Bureau, London, 58, September 1951.

(٨) When India Was An Egyptian Dependency. The Bulletin, Issued by the Egyptian Education Bureau, London, 60, November - Decemper 1951.

(٩) طرق التجارة العربية من عهد سبأ إلى صدر الإسلام المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي . جمهورية مصر ، العدد الرابع ، ابريل سنة ١٩٥٧ .

(١٠) المشكلة اليهودية من عهد سبأ إلى صـــدر الإسلام . المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، جمهورية مصر ، العدد التاسع ، سبتمبر سنة ١٩٥٧ .

(١١) جيوتو من رواد النهضة الأوروبية . المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، جمهورية مصر ، العدد الثانى عشر ، ديسمبر سنة ١٩٥٧ .

(١٢) دراسة أثرية حول رقبه شمعدان ، المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، الإقليم الجنوبى من الجمهورية العربية المتحدة ، العدد الرابع عشر ، فبراير سنة ١٩٥٨ .

(١٣) أبو زيد السروجى بين الأدب والفن ، المجلة ، وزارة الثقافة والارشاد القومى ، الإقليم الجنوبى من الجمهورية العربية المتحدة ، العدد السابع عشر ، مايو سنة ١٩٥٨ .

(١٤) طبق من الخزف باسم (غبن) مولى الحاكم بأمر الله ، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ، المجلد الثامن عشر ، الجزء الأول ، مايو ١٩٥٦ ، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٨ .

(١٥) صور المناظر الطبيعية فى قبة الصخرة بالقدس وفى المسجد الأموى بدمشق ، المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، الإقليم الجنوبى من الجمهورية العربيـــة المتحدة ، العدد الثلاثون ، يونية سنة ١٩٥٩ .

(١٦) التصوير العربى فى العصر الفاطمى . المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، الإقليم الجنوبى من الجمهورية العربية المتحدة العدد الخامس والثلاثون ، نوفمبر سنة ١٩٥٩ .

(١٧) التصوير العربى فى عصر الأيوبيين والمماليك المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، الإقليم الجنوبى من الجمهورية العربية المحدة ، العدد الثامن والثلاثون فبراير سنة ١٩٦٠ .